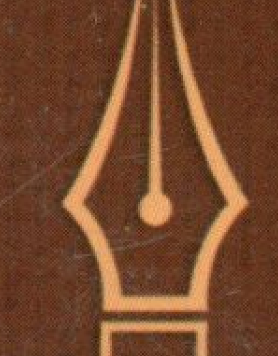




محمد بري العواني

عصفور الرماد

مراد السباعي

سلسلة الدراسات (5)

٢٠١٢

عُصفورُ الرُّمّان
مراد السباعي

وتجربة الإبداع المسرحي والقصصي

البريد الالكتروني: E-mail **unecriv@net.sy**
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu-dam.org

الإخراج الفني: وفاء الساطي

تصميم الغلاف: يوسف اسمندر

محمد بري العواني

عُصفورُ الرُّمَّان
مراد السباعي

وتجربة الإبداع المسرحي والقصصي

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (5)
2012

مقدمة الكتاب

(1)

عصفور الرُّمان هو عنوان لقصة كتبها مراد السباعي عام 1946. وهو عنوان يوحي ـ كما يبدو ـ بدلالات كثيرة، منها الحرية والغناء والعُلُوّ. ومنها أنَّ الرُّمان حامض ولفّان وحلو كأيام السباعي نفسه!

ولكن الأكثر أهمية من حيث الدلالة ـ كما نرى ـ هو أن عصفور الرمان سكران على الداوم، حتى ليبدو وكأنه (العصفور السكران) الذي يفرغ لبَّ الثمرة ثم يحشوها بأنواع الفواكه والأعناب ويطمرها إلى زمن محدَّد ليصنع منها أفخر نبيذ ليعود فيشربه من بعدُ. ولذلك فإن هذا العصفور يعيش في حالة دائمة من التغريد الجميل، والسُّكَر الإبداعي.

ولعلنا لا نخطئ حين ننظر إلى مراد السباعي من هذه الناحية كونه كان عصفوراً حراً على الدوام، يغرد بمسرحه أولاً، وبقصصه ثانياً ضمن مجتمع منغلق على نفسه. وهذا يعني أن السباعي كان بفعله الإبداعي فوق ذلك الواقع لأنه غير ممتثل لتقاليده وعاداته وثقافته. بل إنه كان مناوئاً لهذه الثقافة، ومعادياً لتجلياتها. ولهذا كان متمرداً على الواقع الراهن، رافضاً له، وهاجياً إياه، الأمر الذي سمح له بأن يقتحم موضوعات مسرحية لها مساس مباشر بتلك الحياة وما يجب أن تكون عليها الحياة الاجتماعية.

(2)

مراد السباعي أحد أهم كتّاب المسرح الواقعي السوري والعربي منذ ثلاثينيات القرن العشرين. وسبب ذلك أنه انخرط منذ صغر سنه في فرقٍ مسرحية ملتزمة بقضايا المجتمع ومشكلاته إلى جانب الالتزام بالنضال الوطني والقومي ضد الاحتلال التركي أولاً والاحتلال الفرنسي ثانياً. وقد ساعده ذلك على رؤية هذا الواقع وتحليله والتعبير عنه، خاصة ما يتعلق بالشخصيات وما تعانيه من مشكلات اجتماعية واقتصادية ونفسية وأخلاقية.

ومن المؤكد أنّ أثر أسرته الثقافي كان ـ وما يزال ـ واضحاً في تكوينه الفكري والمعرفي، لأنها كانت عائلة ميسورة الحال، وتستضيف شخصيات أدبية وسياسية حمصية وسورية. بل إن أخاه هاني كان من السياسيين الداعين إلى الاشتراكية والشيوعية لزمن طويل. وهذا ما وفّر لمراد السباعي جواً من العلم والمعرفة والحماس والتمرد بسبب توافر الكتب والمجلات والمنشورات السياسية والأدبية المختلفة ورجالها من السياسيين والأدباء والفنانين.

إلا أنّ انخراط السباعي المباشر في الحياة الاجتماعية كان له الفضل الأكبر في توجيه وعيه نحو تأمل الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، مما قاده بوضوح إلى تبني حكايات الناس الفقراء والمضطهَدين، وإلى نقده الدائم لتقاليد الثقافة الشعبية المتخلفة، خاصة ما يتعلق بالمرأة وعواطفها ونزوعها نحو الحب.

وإذا كان بعض قصص مراد السباعي قد صور لنا نضال الشعب ضد الاحتلال الفرنسي لسورية فإن مسرحيته المباشرة "معركة" ليست سوى ناتجِ تطور وعيه بعد أن عمل ممثلاً في مسرحيات يتمُّ إسقاطُ فكرِها المنحازِ إلى الحق والعدل والحرية على الوضع السياسي الاستعماري كما في مسرحية "اللصوص" للمسرحي الألماني فريدريك شيللر. مع ذلك فإننا لا نعثر للسباعي على نتاج أدبي مسرحي أو قصصي كثير حول الحربين العالميتين، وبخاصة "سفر برلك" الذي عاش مأساته وهو صغير، وأدرك فظائعه وهو كبير.

غير أنَّ ما يلفت انتباه القارئ في قصص السباعي ومسرحياته هو الموتَ في القصة، والحياةُ في المسرحية، حتى ليكاد المرء يُحِسُّ بأن السباعي يرى الواقع في القصة غير ما يراه في المسرحية.

ولأنَّ المسرح اجتماعي جماهيري بطبيعته، ولأنَّ تأثيره مباشر، فإنَّ شخصيات السباعي تبدو هنا أكثر انفتاحاً على الحياة ومناضَلَةً لكل العقبات. وهذا ما منح الموضوعات والشخصيات حيويةً فائقةً وهي تحب وتعشق، وتصدُقُ وتنافق، وتحلم وتُخفق، وتفرح وتحزن، وتهادن وتخادع..إلخ.

ثم إنَّ مسرح مراد السباعي في عمومه وخصوصه واقعي، كما سوف نبيِّن، بالرغم مما توحي به بعض النصوص الحديثة من عبث ولا معقول. وهو مسرح بسيط لا تعقيد فيه على مستوى الموضوعِ والمضمون والشكل والحبكة والشخصية. ولذلك كان عرضه المسرحي مقبولاً من جميع الأطراف الثقافية والأدبية والمسرحية. وهذه مسألة بالغة الأهمية في تلك الآونة، لأنَّ غيره من الكتاب المجايلين له كان قد اتجه نحو الأساطير والخرافات والحكايات الشعبية، أو أنه كتب بلغة فوق مستوى المتفرج العام إذْ كانت اللغة العربية الفصحى هي اللغة الأدبية الحاملة لمضمون النص المسرحي. على العكس تماماً مما كرَّس له السباعي نفسه من إنجاز لغة فصيحة تنهل من الشارع والمتداوَل اليومي من دون أن تنحطّ إلى العامية المبتذلة فكان بذلك سباقاً إلى إنجاز لغة مسرحية قل نظيرها آنذاك، الأمر الذي جعله واقعياً بجدارة. ولسوف نبحث ذلك كلّه فيما بعد.

وعلى هذا فقد استحق مراد السباعي لقب (رجل المسرح) كاتباً وممثلاً ومخرجاً ومصمم ديكور وماكياج وغير ذلك. لكن الأمر الأكثر أهمية هو أنه ترك للمسرحيين من بعده تراثاً نظرياً وأدباً قصصياً ومسرحياً سار على نهجه كثير من المسرحيين حتى بداية السبعينيات من القرن العشرين، كما ربَّى ممثلين مجيدين مبدعين لمعت أسماؤهم في حمص، بل وفي سورية، ليظهر بسبب هذا التمهيد الإبداعي اتجاه جديد في العرض المسرحي السوري، هو العرض الواقعي، والواقعي الاشتراكي.

إنني إذ أكتب عن مراد السباعي هذا الكتاب فإنني قد قسمته إلى بابين:

الأول: خصصته لمسرحه. وقد بدأت به أولاً كون السباعي بدأ أول ما بدأ مسرحياً: ممثلاً وكاتباً ومخرجاً.

الثاني: خصَّصْتُه لفنه القصصي بعد أنْ توقف عن كتابة المسرحية القابلة للعرض أمام جمهور مسرحي، فاختار التعبير عن الأوضاع الاجتماعية التاريخية من خلال فن القصة القصيرة، ومن ثمّ المسرحية القصيرة جداً ذات النزوع الذهني.

ولقد أضفت ملحقين لإغناء الكتاب:

الأول: هو سيرة إبداعية لمراد السباعي ومؤلفاته المسرحية والقصصية حسب سني التأليف والنشر.

الثاني: مقابلة مطولة مع مراد السباعي تحدثنا فيها عن نصوصه المسرحية، وقد تركز الحوار بشكل تحليلي نقدي لنصوصه وللحركة المسرحية السورية ولأفكاره النظرية ـ على قلتها ـ في المسرح والقصة.

وأعترف بأنَّ هذه المقابلة قد أفادتني كثيراً في قراءة إبداعه وتحليله ونقده فلعل القارئ يجد فيها مادة علمية قدر ما فيها من مادة تاريخية ووثائقية.

على أنني كم أتمنى أنْ تتبنى هيئة ما كاتحاد الكتاب العرب أو وزارة الثقافة نشر أعمال السباعي الكاملة ـ مسرحيات وقصصاً وسيرة ذاتية ـ لتبقى وثيقة ومرجعاً للنقاد والباحثين وطلاب الدراسات العليا لأهمية مراد السباعي تاريخياً وإبداعياً.

وبعد: لعلّ هذا الكتاب يكون لائقاً بذكراه.

إلى روحه أهدي هذا الكتاب

المؤلف

حمص 2010

الباب الأول

في المسرح

الفصل الأول
الرؤى الفكرية والجمالية

مقدمة:

إذا كنا نؤمن بأنَّ للمسرح رسالةً اجتماعية فعلينا فوراً أنْ نقرّرَ أنَّ مسرح مراد السباعي يتخلّق في رحم هذه الرسالة لينشرَها فيما بعْدُ. وهذا يعني أنَّ مسرح السباعي ينهض في جزء كبير منه على القيم الأخلاقية التي تقوم المجتمعات عليها، وتعزِّزُ وجودَها بها. باعتبار أنَّ القيمَ معيارٌ لضبط حركة المجتمع، فتدلُّ سلوكيّاً على الرقيِّ أو التخلُّف.

ومنذ القراءة الأولى لنصوص السباعي المسرحية يَخرج المرءُ بفكرة أوَّليَّة مفادها أنَّ تلك الرسالة الاجتماعية تقدّم نفسَها سافرةً، ومن دون أدنى مواربة، سواء في الموضوع أم المضمون أم الشكل.

وهذا يعني بطبيعة الحال أنَّ موضوعاتِ السباعي المسرحيةَ مستقاةٌ من البيئة المحلية، ومن الواقع الاجتماعيِّ اللذيْن يعرفهما معرفةً جيدة من جهة أولى، وأنَّ تلك الموضوعاتِ تمتلك مصداقيَّتها لكونها تمتلك مرجعيَّتَها الاجتماعيةَ والأخلاقية من جهة ثانية.

وإذا كان مسرح السباعي رسالةً كما قدَّمنا، فهذا يعني من جهة ثالثة أنَّه مسرح يتوجّه إلى الناس كافّة، يخاطبهم بما يستطيعون فهمَه، ووعيَه، فيحقق بذلك مطلب المتعة والفائدة، ويتحقق في الآن نفسه طموحُ كلِّ مسرحيٍّ في أنْ يكون نتاجُه الإبداعيُّ جماهيرياً؛ ليس بمعنى الابتذال والخضوع لمتطلّبات سوق الاستهلاك الشعبية الغوغائية، ولكنْ بمعنى أنْ تُلامِسَ هذه الموضوعاتُ والأطروحاتُ الفكريةُ والحلولُ الفنيةُ مشكلاتٍ اجتماعيةً محسوسةً من قِبَلِ المجتمع

بوساطة وسائلَ بسيطةٍ لا تستغلق على المتفرّج أيّاً كان مستواه العلمي، وأيّاً كانت طبقته أو شريحته الاجتماعية!

يمكن الادّعاء إذنْ وببساطة أنَّ مسرح مراد السباعي مسرحٌ جماهيريٌّ، شعبيٌّ، يقوم في الدرجة الأولى على مراعاة مستوى الجمهور الثقافي والمعرفيّ لكون هذا المسرح رسالةً أوّلاً، ويخاطبُ الناسَ على مقتضى الحال ثانياً. وهذا يقود ـ بطبيعة الأمر ـ إلى التأكيد على أنّه مسرح بسيط التقنيّاتِ من حيث الموضوع/الحكاية، ومن حيث المضمونُ غيرُ المعقّدِ، والحبكةُ البسيطة، والشخصية النمطية، واللغةُ شبهُ اليومية. ولكنَّ ما يحيّرنا بعد ذلك كلّه هو تلك النهايات المفاجئةُ المُلْغِزَةُ كما في مسرحيات (أنت أبي ـ بائعة أعشاب ـ سجين الدار ـ وراء الأمل..إلخ) كما سنبيّن لاحقاً.

ولهذا فقد نهج مراد السباعي ـ وهو الواعي بما يريد باعتباره رجلَ مسرح ـ نهجاً واقعياً نقدياً، يطرح موضوعاته بروح تهكّميّة، ساخرة، تُراكِمُ حِسّاً كوميدياً ظريفاً للكشفِ عن عيوب المجتمع الأخلاقية والاجتماعية، وفَضْحِ ما كان يشكّل قناعاً زائفاً يخدع العقلَ والعينَ. وبذلك يكون مسرح السباعي ـ وفق هذا الاعتبار ـ أكثرَ اقتراباً من الحياة الاجتماعية في مضمرِها الكوميديّ الذي يحتاج إلى استبطان لطيف، وخبرةٍ روحيةٍ لاستخراجِ تلك اللمساتِ الساخرة البريئة الشفافة. وقد فعل ذلك السباعي مفارقاً مسرحيي مرحلته الذين كانوا في الأغلب الأعمِّ مؤلّفين وحسب. بينما كان السباعي مؤلفاً مسرحياً وقاصاً وممثلاً ومخرجاً..إلخ، الأمر الذي مكّنَه منْ إنجاز نصٍّ مسرحيٍّ ذي طبيعة حيوية صالحٍ للعرض أمام جمهور متنوّع، فكان ذلك كلُّه في صالح حركة المجتمع والفنِّ معاً.

ولكنَّ الأكثر أهمية في هذه المسيرة هو أنَّ السباعي كان قد وعى علاقة المسرحِ بالجمهورِ وعياً مدهشاً، حيثُ يجبُ أنْ يكون المسرح جاداً في شكليه المأساويِّ والكوميديّ، وهذا يعني احترامَه لطبيعته ووظيفته ولجمهوره، وهو ما أمَّنَ له منزلةً جعلته من جيل المؤسسين التالين لأبي خليل القباني المؤسس الأول.

وقد عبّر السباعي عن ذلك ليس من خلال نصوصه الأدبية وحسب، بل ومن خلال فرقته الملتزمةِ بنهجه الفني والفكري في كافة عروضها. وهذا ما صرّح به قائلاً:

(وقد التزمت الفرقةُ بالأسلوب الواقعيِّ تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، فابتعدتْ بذلك عن الشعوذةِ والتهريج المفتَعل، وبهلوانيةِ الحركة والإشارة والتكرار المملِّ مما يعتمد عليه المسرح المصريُّ الذي جرَّ وراءَه أيضاً المسرح السوريَّ، فأصبح المسرحُ السوريُّ صورةً كريهة شوهاءَ عن المسرح المصريِّ. وأبشعُ ما في الأمر رَفْضُ الحوار باللغة الفصحى، واستعمالُ اللغة العامية في النصوصِ المسرحية).[1]

أوّلاً ـ في الموضوع:

يستقي مراد السباعي موضوعاتِه ـ حكاياتِه ـ من وسط حارته الشعبية التي يعيش فيها، أو الحارة التي يعرفها. وعلى هذا فإنَّ موضوعاتِه المسرحيةَ ـ والقصصيةَ ـ تؤكّد على أنّه لم يكتبْ عن شيءٍ لا يعرفه، أو لمْ يعرفْه. بل وربما كتب عن شخصياتٍ رآها حقّاً، وعايشَ بعضَها عن كثَب. وهذا أمر نافلٌ بالنسبة للفنان المبدع الذي هو مستودعٌ إبداعيٌّ يراكِمُ خبراتٍ وتجاربَ وأفكاراً هي مادته الإبداعية، ورسالته الاجتماعية.

إنَّ نظرةً سريعة إلى نصوص السباعي المسرحية تضع القارئَ في مواجهة مباشرة مع طبيعة تلك الموضوعات البسيطة، أي الموضوعات ذات المشكلة الواحدة.

غير أننا لا نقلل من شأن هذه البساطة التي نصف بها مسرحياته. بل إنَّ تلك الموضوعات كانت ذاتَ شأن خطير في حينها.

ففي مسرحية (مشكلة راتب) نجد حكايةَ الأبِ الثريِّ الذي لا يريدُ أنْ يزوِّج ابنته ممن تحبُّ طمعاً في راتبها. وفي مسرحية (أنتَ أبي) تطفو حكايةُ الأبِ الذي تخلّى عن ابنته الصغيرة جداً في ليلة من ليالي الشتاء وهاجر ـ هرب ـ إلى أمريكا بحثاً عن الحظِّ ليجمع المال الوفير ويصبح مليونيراً. وإذ يعود بعد عشرين سنةً وقد أثرى باحثاً عن ابنته فإنه يجدها تعيش مدلّلة في كنف أبٍ آخر بالتبني يملك فندقاً.

---

[1] شيء من حياتي: مراد السباعي. ص 162 دمشق 1987. مطابع دار الأنوار.

وفي مسرحية (**قطعة الدانتيل**) نجد المرأة التي تبحث عن التملك السريع لقطعة قماش تفصِّلها ثوباً لها فلا تجد من وسيلة سوى سرقتها، لأنَّ زوجها الكاتبَ المعروف لا يملك نقوداً ثمناً لقطعة القماش.

وأما مسرحية (**وراء الأمل**) فتقدم بحثاً لائباً عن أملٍ لرجلٍ فقد سلطته وسطوته الطبقية باعتباره إقطاعياً، وقد ورث مالاً كثيراً. لكنه لم يرثْ أملاً يعيش به ـ وله ـ لأنّ طبقته انتهت وإلى الأبد.

أما مسرحيته المدهشة (**بائعة أعشاب**) ذاتُ الفصل الواحد فتثير مشكلة لم يكن لها أنْ تُثار في تلك المرحلة على الإطلاق في سورية ـ بلْ في الوطنِ العربيِ ـ هي مشكلة تلوّث البيئة بالضجيج. وقد استطاع السباعي أنْ يقدّم لنا بطلاً متفرّداً في طباعه وأحاسيسه وأفكاره وهو ينتقل بعائلته من حيٍّ إلى آخر هرباً من الضجيج، لاجئاً إلى فلاحة تبيع الأعشاب المهدئة لعلها تنفعه، حتى داخل الشك زوجته فيها. ولكنّ الطرافة في الموضوع والمضمون أنَّ هذا البطل الصغير يقاوم الضجيج بالضجيج حين يشتري طبلاً يقرعه بكل قوته فما كان من الفلاحة البسيطة وهي تسمع الطبل إلا أنْ ترقص وتدبُكَ ظنّاً منها أنَّ هناك عرساً.

بالطبع ليست هذه جميعَ نصوص مراد السباعي. بل هي بعض منها. وتلك الموضوعات لا تشكل سوى مؤشرٍ أو مثالٍ نموذجيٍّ على الإنجاز الإبداعي. وهي في عمومها تجري على نسق واحد من الأحداث. أي إنها لا تتضمّن أحداثاً فرعية درامية غيرَ أحداث الفعل الرئيس الذي هو حكاية المسرحية. وهذا ما دفع السباعيِ ـ وأيَّ كاتب آخر يتوجّه إلى جمهور معروفةٌ ثقافتُه وقدرتُه على التلقيِ ـ ليكتبَ نصوصاً في فترة زمنية محددة على هذه الشاكلة، خاصة إذا تذكّرنا صِنوه المسرحيَّ خليل الهنداوي الذي اتجه إلى إنجاز نصوص مسرحية استقى مادتها من الأساطير والخرافات، عربيةً كانت أم أجنبيةً.

ومع إشارتنا إلى الموضوع الواحد فإنّ موضوعاتِ السباعي تتضمن بالتأكيد أحداثاً فرعية مساعدة لتوضيح الفعل الرئيس، وكشْفِ مضامينه وتطويرِ صراعاته، وتعريةِ الشخصيات، وغير ذلك، لإطلاق الأحكام القيمية المعيارية عليها، باعتبار أنّ موضوعاتِ السباعي في عمومها تتجه نحو كشفِ النقاب عن سلبيات المجتمع وإصدارِ الحكم عليها.

ولئنْ كان السباعي يقدِّم هذه الموضوعاتِ البسيطةَ بهذا الشكل فإنما يقدمها بحسب وجهة نظره الفنية الخاصة، وإصرارِه على أنْ يكون مسرحُه ذا نزعة تعليمية وتربوية. أي أنَّ مسرح السباعي مسرحٌ تنويري. وبذلك يمكن الادّعاءُ أنَّ السباعي نفسَه رجل تنويريٌّ باعتباره معلّماً لجمهوره، ناقداً لمجتمعه بهدف تغييره، الأمر الذي يمكّننا من نعتِ مسرحِه بأنه مسرح ثوريٌّ في تلك المرحلة الاستثنائية.

إنَّ مسرح السباعي إذنْ هو تلكَ الرسالةُ الاجتماعيةُ التي بدأت معه منذ ثلاثينيات القرن العشرين ممثِّلاً أوَّلاً، ثمَّ مؤلفاً ثانياً وهو ينجز أول نص مسرحيٍّ اسمه (سكرة). ولعلَّ هذا العنوانَ يشي بطبيعة الموضوع والمضمون الاجتماعيين. لهذا يجب ألاّ يغيب عن بالنا أنَّ عموم إنتاج السباعيِّ المسرحيِّ القابلِ للتمثيل على خشبة المسرح ــ والمكتوبِ لفرقة يَعرف ممثليها ويُخرج لها عروضَها ـ كان محصوراً ما بين الأربعينيات والستينيات من القرن العشرين. وهي مرحلة حصلت فيها تغيُّراتٌ وتطوّراتٌ اجتماعيةٌ وتاريخيةٌ واقتصاديةٌ كثيرة ومهمة.

في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات تشهدُ سوريةُ تطورَ البورجوازية الصغيرة، وصدورَ قانونِ الإصلاح الزراعي وتوزيعَ الأراضي على الفلاحين، وتبزغُ قوانين التأميم، ويَتَسارع نموُّ التعليم المجّانيِّ وافتتاحُ المدارس المتنوعة..إلخ.

إنّ تلك المرحلة التي كتب فيه السباعي أكثرَ أعماله وعرضها على الناس، ونشرها في كُتُبٍ فيما بعدُ تنتمي إلى ثلاثة عقود شهدت الكثير من المتغيرات والتحوّلات. وهي تضعنا حقاً أمام الدرجة الحقيقية التي بدأ منه السباعي وانتهى إليها في التعبير عن مشكلات مجتمعه.

فإذا أضفنا إلى ذلك ما كتبه من نصوص ذات توجُّهٍ وطنيٍّ مثل (**معركة ـ أو معركة في طاحون**) و(**ماسح الأحذية**) لرأينا أهمية موضوعاتِه، خاصة أنَّ أغلب نصوصه كانت تُعْرَضِ أمام جمهور حمص. أي أنها تواجه الجمهور مباشرة فتكسب بذلك مشروعيّتَها الإبداعية.

ولئن كانت موضوعات مراد السباعي لا تغوص كثيراً في تحليل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على غرار النصوص السياسية فلأنها قد انطلقت وفق رأي المؤلف وموقفه من مسألة أنْ يكون مسرحه بسيطاً ومفهوماً من

قبل الجمهور كما ألمحنا، ولأنه في الدرجة الأولى ـ وهذا هو المهم ـ يتجه إلى نقد الأخلاق السائدة وأثرها في حياة المجتمع. ولعل وقفة تحليلية طويلة لتلك الموضوعات والمضامين ستمدنا بالكثير مما يمكن قوله عن وجهات النظر الفكرية والفنية لمراد السباعي.

يبدي السباعي حرصه على توفير مادة نظرية لقارئيه وناقديه فيما يتعلق بمسرحياته من حيث مرجعياتها الفكرية والفنية فيكتب قائلاً :

(ولقد التزمتُ في كلِّ ما كتبتُ من المسرحيات الأسلوبَ الواقعيَّ، وهو الأسلوبُ الذي يلمس جوهرَ حياتنا، ويعالج مشاكلنا الاجتماعيةَ والأخلاقيةَ والنفسيةَ، ويعايشُ حاضرَنا ويستشرفُ مستقبلَنا، ويُطْلِعُنا على ما يَخْفَى من أمور تتصل بحياتنا، هذه الحياة التي يمكن أنْ ندركَها بشكل واضح عندما يُجَسِّدُها الفنُّ على المسرح)[2]

ولهذا فإن موضوعاته ومضامينه لا تغادر الواقع الاجتماعيَّ بأي حال من الأحوال.

ثانياً ـ الشخصيات المسرحية:

يبدو أنَّ مراد السباعي كان على دراية ممتازة بما يفعل، أي بما يُبدِع من نصوص وعروض مسرحية. فهو ـ وقد أنجز موضوعات بسيطة بحبكات غير معقّدة ـ مضطرٌ إلى أنْ يقدّم شخصيات تماثل تلك الموضوعات، فلا تكون غريبةً عنها، وتستطيع أنْ تعبِّرَ بالتالي عن مضامينها. ولهذا فإنَّ شخصيات السباعي من النوع البسيط. ويمكن تصنيفها على أنها شخصيات (غَرَض) أو ذات هدف. وهي تحتل دور البطولة لأنه يصلُح لها وقد حملت اسماً صريحاً. وهي تصارع من أجل تحقيق أهدافها.

وإذا كان السباعي قد ركّز على الشخصيات البسيطة بوعي طيب منه فلأنه كان يقف على النتوءات التي يراها واضحة بأمّ عينه طافية على سطح الحياة

---

[2] شيء من حياتي: ص 87. نفسه

الاجتماعية كسلوك يومي. ولهذا رفض الدخول إلى أعماق الشخصيات، لأنّه لا يوجد داخل هذه الأعماق سوى الظلمة كما قال في لقائنا معه!

إنَّ "رئيف" في مسرحية "**أنت أبي**" حريص جداً على تحقيق مآربه في الحصول على "زهرة" كزوجة له، تماماً كما هي رغبته في الحصول على المال الكثير بوساطة الغشّ والخداع والدسيسة؛ أو عن طريق فضح الأسرار الخاصةِ والابتزاز من دون أنْ تَظهرَ عليه أيةُ ملامح لاضطرابات نفسية. وهذا دليل على افتقاده إلى أدنى درجات الأخلاق الاجتماعية والدينية.

وأما "**فرحان**" في مسرحية "**وراء الأمل**" فإنه يجاهدُ لاكتشاف أملٍ يعيده إلى الحياة الروحية التي فقدها بانهيار طبقته الإقطاعية بالرغم من كل ميراثه الفاحش.

ومع أنّ موضوع هذه المسرحية يشكل مادةً طيبةً لنص مسرحيٍّ مركّب ذي اتجاه نفسي إلا أن مراد السباعي اكتفى بهذا الخواء الروحي ولم يدخل كثيراً في أعماق الشخصية ليحلل نوازعها ودوافعها. بل اكتفى بالوصف الخارجيِّ المستند إلى المعايير الأخلاقية في الدرجة الأولى، مهملاً ـ وربما عن قصد مسبَّقٍ ـ العواملَ النفسية لشخصية فقدتْ وجودها كطبقة مالكة ومسيطرة. وبالتالي فقدت أملها، ليس في العودة إلى مواقعها السياسية لأنَّ التحوّلاتِ والتغيّراتِ الاجتماعيةَ التاريخيةَ قد أصبحت حقيقة واقعية، بل لأنها فقدتْ قدرتَها على التكيُّف مع الواقع الراهن الجديد ومفاهيمه ومثله وقيمه الاجتماعية وأعرافه وأخلاقه.

إنّ شخصيات السباعي باعتبارها شخصياتِ "غرضٍ"، أو هدفٍ، تحمل أسماءً واضحة المعالم مثلها مثل أيِّ إنسان. لكنها هنا أكثر نمطيةً، ربما بسبب عدم تعقيد الصفة وتهذيبها فنياً، وربما لأنَّ روحَ المماثلةِ والمشابهةِ، أو المطابَقَة، لدى مراد السباعي هي الأكثر وضوحاً كونها الأكثرَ حضوراً في فكره الفنّي امتثالاً للواقعية.

غير أنّ النمط المسرحيَّ ـ في الشكل العام ـ يفرض خصوصيتَه استناداً إلى سمتيْن هما: 1 ـ **الثبات**. 2 ـ **التكرار**.

أما الثبات فيعني أنّ صفات الشخصية البسيطة وسماتها لا تتغير. وهذا يدلّ على أنها تتطابق مع الكثير من الناس ـ الشخصيات ـ في الأعم الأغلب. أي تتطابق

بالصفات والسمات العامة كالبخل والحسد والتنفّج والتبجّح والغندرة وغير ذلك من صفات وسمات. كما يعني ذلك أيضاً أنّ كلّ ما هو خاص بشخصية ما، ولا ينطبق على شخصية أخرى، لا علاقة له بالنمط.

وأما التكرار فيعني أنّ من صفات الشخصية البسيطة ـ التي وصفناها بالنمط الثابت ـ أنْ تُكرِّر صيغاً وأنماطاً من كلامها وحركاتها الجسمانية وسلوكها الإرادي وغير الإرادي. ولهذا فإنّ (**الأنماط لا تمثّل إلا الحالات المتطرفة من الشخصيات**).[3]

إنّ ما يمكن استنتاجه منْ أنّ الأنماط تمثّل حالة متطرفة من الشخصيات هو أنّ النمط يطابق الواقع لأنه يقلّده، وبالتالي فإنّ أوجُه التشابه تغدو أكثر حضوراً بين العديد من الناس، أو الشخصيات. ولهذا فإننا لا نعثر بين تلك الأنماط على خصوصيات تمايز هذه الشخصية عن تلك!

ويبدو ــ وكما يظهر في كثير من النصوص المسرحية التقليدية العامرة بمثل هذه الشخصيات ــ أنه كلما كانت الحكاية / القصة المسرحية صغيرة، أو قصيرة، استوجب ذلك تبسيطَ الشخصيات. الأمر الذي يمنع تطوُّرَها ونموَّها بالضرورة لضآلة الأهداف المبتغاة، باعتبار أنّ الشخصية البسيطة ذاتُ غرض، أو هدف، رئيس واحد.

غير أننا نستدرك على ما قررناه على الشخصية البسيطة من صفتي الثبات والتكرار بما تتضمّنان من خواص ضئيلة العدد والفاعلية لنقول: يمكن لهذه الشخصية ــ النمط ـ أنْ ينطويَ داخلُها على خواص أو أغراض أخرى تتمشى مع الغرض الرئيس، مما يسمح لهذه الشخصية بأنْ تكون شخصية رئيسة في المسرحية. بل وربما كانت البطلَ المطلق، كما هو الحال في المسرحيات والأفلام الكوميدية المصرية المبتذلة.

لكننا نريد أنْ نبيّن أيضاً أنّ الشخصية البسيطة، باعتبارها شخصية غرض، تسعى بكل قوتها وإرادتها إلى تحقيق غرضها أو هدفها، بغضّ النظر عن النجاح أو الفشل.

---

[3] الدراما بين النظرية والتطبيق: حسين رامز محمد رضا. ص 368. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط 1ـ 1972. بيروت ـ لبنان.

لكنّ الجدير بالذكّر هو أنّ الشخصية البسيطة لا تنحرف عن مسار غرضها. بل إنها تطلبه بإلحاح يظهر وكأنه إلحاحٌ مبالَغ فيه لدى مراد السباعي، كما هو حال "**فرحان**" في مسرحية "**وراء الأمل**" الذي يلحّ دائماً على الركض اللاهث وراء وَهْمِ السعادة بما هو أمل لا بدَّ من نواله بأي شكل من الأشَكال، ولسوف نحلل هذه القضية لاحقاً. وكما هو حال "**حمدي**" في مسرحية "**شيطان في بيت**" الساعي وراء السيطرة على الأسرة التي يخدمها من خلال نفاقه المضمر، بينما هو يبث التفرقة والكراهية بين أفراد الأسرة التي تكرمه، وذلك لتحقيق غرضه في سلب المال الوفير والزواج من ابنة سيده. وكما هو الحال أيضاً بالنسبة لشخصية "**مرعي**" الطريفة في مسرحية "**بائعة أعشاب**" التي تصرُّ على محاربة الضجيج الناجم عن تطور الحياة الاجتماعية والاقتصادية، لتصل في النهاية إلى محاربة الضجيج بالضجيج كما سوف نرى لاحقاً. وهذا الأمر ينطبق على نصوص مراد السباعي المسرحية بعامة، كما ينطبق على نصوص أخرى لغيره من الكتاب السوريين، والعرب، الذين ينهجون النهج ذاته!

مع ذلك لا بدّ لنا من استثناء شخصيتي (فرحان) و(مرعي) المذكورتَيْن آنفاً من التعميم السالف لأنهما تنفردان بخصوصية نفسية ودافعية عميقة لا يشبههما في ذلك أية شخصية أخرى من شخصيات السباعي المسرحية.

ثالثاً ـ اللغة المسرحية:

منذ البدء أؤكّد أنّ اللغة المسرحية التي تحتلّ مساحات البياض من صفحات النص المسرحي هي "كلام" تنطقه، أو تلفظه، الشخصيات حسب أوضاع درامية مخصوصة يستدعيها السياقُ الدرامي، وتطوّرُ الصراع أياً كان نوعه وشدّته. وهذا يعني لدينا أنّ ما هو مكتوب على الورق من لغة، أو حوار، يشكل لغة في حالة الثبات خارج خشبة المسرح، وبعيداً عن الممثلين، الأمر الذي يعني أنّ كل ما هو موجود فوق صفحات النص المسرحي ـ أي نص ـ هو ميت لا حياة فيه!

ولكنّ مراد السباعي كان يكتب وعينه على خشبة المسرح. وهو يفكّر بممثليه كما يفكّر بشخصياته في آن واحد، لأنه كان يفكّر كاتباً وممثلاً ومخرجاً ومصممَ ديكور وملابس. وهذا الأمر ليس غريباً عليه لأنه رجل مسرح بحق. أمّا ما هو جدير

بالذكر فإنّ ما كان يصنعه مراد السباعي سوف ينعكس بوضوح على مستوى اللغة المسرحية بما هي كلام متناسق ومنسجم لا غرابة فيه، ولا تمحّل يعتريه. مما يعني أنّ لغة السباعي المسرحية هي كلام في حال الفعل المسرحي، وبالضبط في حال التمثيلِ والتطورِ الدرامي.

لذلك كله فقد اجتهد مراد السباعي لإنجاز لغة مسرحية - كلام - تتطابق مع نوع الشخصية البسيطة بما هي شخصية غرض - هدف. وهي نوع يفضله السباعي على الدوام لأنه يتماشى مع طبيعة شخصياته القصصية التي أنجزها، التي هي نتاج مبادئه الفنية والفكرية كما هو واضح في حوارنا معه.

وما دامت الشخصيةُ المسرحية لدى السباعي بسيطة ونمطاً، أو إذا خففنا من حكمنا هذا وقلنا: إنها أقرب كثيراً إلى النمط، فإنّ لغتها لا بدّ أنْ تكون بسيطة، ومنتَزَعة مما يعرفه الناس ويلهجون به في الشارع العام والبيت والحي والدوائر الرسمية والأماكن العامة بما لا يتنافر مع لغات الشخصيات الأخرى.

ولكنّ لغة مراد السباعي المسرحية المستقاة من لغة الناس العامة لها خصوصية مسرحية، لأنّ السباعي نفسه في الحقيقة لا يخترع موضوعات وحكايات وشخصيات من خياله قدْر ما يحكي لنا حكايات ويقدم لنا شخصيات يعرفها هو كما نعرفها نحن حقاً. لكنّه لا يسترسل في هذه اللغة ولا يستطرد، ولا يزوّق ولا يبالغ، ولا يثرثر ولا يهذر كثيراً، لأنه يعي ضرورات المسرح؛ ممثلين وجمهوراً. بل إنه يعي ضرورة الزمن الواقعي المتاح له ليعرض حكايته على جمهوره. لكننا من جهة أخرى لا نرى في لغة السباعي تنويعات على الأساليب البلاغية والانفعالية كالتعجب والاستفهام التعجبي والإنكاري والأمر والنهي والزجر بما يخدم تعدد الأصوات الانفعالية والعاطفية بسبب اقتصاده في لغته التي فرضتها الحكاية الصغيرة كما قدّمنا.

وما دام السباعي لم يكتب المسرحية التاريخية، أو الأسطورية، التي تتطلب خطابات وبلاغة وشعراً وسجعاً في أغلب الأحيان بسبب انفعاليتها، فإنه كتب مسرحية واقعية، اجتماعية، لها لغتها المخصوصة بامتياز.

وما دام أيضاً قد نهل حكاياته المسرحية ـ كما هي حكاياته القصصية ـ من الواقع فإنه استعار لغة الناس بفنّية عالية بعد أنْ هذّبها لتصلح للمسرح وللممثلين ولمخاطبة الجمهور، ولترقى إلى مستوى المشكلة الاجتماعية ـ الأخلاقية التي يعالجها من موقف نقدي.

غير أننا لا نستطيع أنْ ننسى أنّ السباعي حين كتب المسرحية الواقعية الاجتماعية انطلاقاً من موقف نقدي أخلاقي لما هو سائد، وأنه استقى هذه اللغة من واقع حياة الناس، فإنه قد عالج هذه اللغة العاميّة مخترعاً لغته المسرحية التي ليست باللغة الفصحى الجزلة ذات النبْر الخطابي والميلودرامي، ولا هي باللغة المنحطّة المبتذلة كما هي لغة الشارع في الأعم الأغلب، فكان بذلك رائداً، وكان بذلك قد متّنَ علاقته بالجمهور الذي أحبّ لغته المسرحية، أي لغة العرض لحظة التلفّظِ وتحوُّلِ هذه اللغة إلى كلام هو فعل مسرحي متطوّر ونام على الداوم نحو تحقيق الغرض، أو الهدف.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ مراد السباعي زامن ـ إنْ لم يكن سبق ـ توفيق الحكيم منذ ثلاثينيات القرن العشرين في اختراع اللغة المسرحية الثالثة إذا جاز التعبير. بل إننا نغامر قليلاً لنؤكّد أنّ السباعي كان الأسبق لأنه كتب للمسرح مباشرة، وأنه كتب لممثليه ولجمهوره، وكتب ليُخرج هو نصوصَه التي كان يراها بأم عينه وفكره متحركة على خشبة المسرح وأمام الجمهور. وعلى هذا فإنّ مراد السباعي حين كان يكتب كان يتكلم ولا يكتب لغة وحسب!

أما ما هو أكثر أهمية فهو أنّ السباعي ـ وبسبب وعيه بالحركة المسرحية فوق الخشبة ـ قد أنجز لغة حيوية، سريعة الإيقاع، ونابضة بحياة شخصياتها. وهي لغة تملك مرونة مرهفة في النطق والتلفظ. وهذا يعني أنّ جملته المسرحية تنوس بين مستويين:

الأول: مستوى قصير الطول. و يظهر هذا جليّاً في الحوارات القصيرة والسريعة التي تجري بين الشخصيات كما في مسرحيات (أنت أبي ـ وراء الأمل ـ بائعة أعشاب ـ سجين الدار) وغيرها من النصوص الأخرى. مثال ذلك:

** **نموذج أول من مسرحية (بائعة أعشاب):**

نعيمة: لا أعتقد أنْ يكونَ لمطرقة النجار كلُّ هذا التأثير على أعصابك؟.. لابدّ من سبب آخر لهذه العربدة.

مرعي: (يفتح أذنيه) ماذا تقولين؟

نعيمة: أنا أعرف ما تقصد من وراء هذا التمثيل.

مرعي: تمثيل؟... أنا أمثل؟... أنا ممثل؟

نعيمة: لن نذهب معك إلى القرية.

مرعي: وما علاقة مطرقة النجار بالقرية؟ **(ص 298)**

***

نعيمة: كان الأوفق لمزاجك أنْ تسافر على حمارة.. فهي ليست بذات ضجيج يزعج المسافرين.

سناء: البعير أصلح يا ماما. فهو يمشي على خُفٍّ ولا يقرقع.

مرعي: أنا ذاهب إلى الصيدلية لأبتاع ما أحتاج إليه من الأدوية، فهيِّئا نفسيْكما للرحيل. **(ص 301)**

** **نموذج ثان من مسرحية (وراء الأمل):**

فرحان: كم الساعة الآن يا ماري؟

الممرضة: أليس لديكَ ساعة؟

فرحان: لدي ساعة، ولكنها متوقفة.

الممرضة: (تنظر إلى ساعتها) العاشرة وخمس دقائق.

فرحان: (يدير ساعته ويصححها) هل ذهب كبير الأطباء؟

الممرضة: نعم. ذهب.

فرحان: والمحلل؟

المرضة: ذهب أيضاً.

فرحان: ورئيسة المرضات؟

المرضة: ذهب الجميع ولم يبقَ في المستشفى غيري أنا. **(ص 62)**

الثاني: مستوى متوسط الطول. غير أنه لا يتجاوز خمس جمل إلا نادراً. وأكثر ما يظهر ذلك في لحظات التعبير عن انفعال ما، أو موقف أخلاقي متوتر. ومثال ذلك:

**** نموذج أول من مسرحية (أنت أبي):**

العم صالح: لقد تطور كل شيء في هذا العالم، الذوق، التفكير، وسائل الحياة. كل شيء. كل شيء إلا أنت. فما زلتَ كما كنت قبل خمسين عاماً... مَنْ تظن نفسَك؟.. أنت الآن طبّاخُ فندق السعادة، ولستَ بوّابَ (خان الأغوات). وطباخُ فندق السعادة ينبغي له أنْ يلبس الشورت على أقل تقدير. أفهمتَ؟

جاد الله: نعم يا سيدي. لقد فهمتُ كل ما قلتَه. ولكني لم أفهم شيئاً واحداً.

العم صالح: وما هو؟

جاد الله: الشورت. أهو شيء أعظم من الفروة؟ إنّ الفروة التي أملكها عريقة الأصل ومباركة. لقد صنعتها من جلد الكبش الفاعوري الذي ذبحناه بين قدميْكَ يوم عدتَ من الحج قبل عشرين سنة. **(ص169)**

**** نموذج ثان من مسرحية (قطعة الدانتيل):**

هيام: (تتجه نحو الطاولة فتخرج قطعة النسيج وتتأمّلها طويلاً. ثم تلفّ بها جسدها، وتقف أمام المرآة) الحقيقة أنها شيء رائع. ولكنْ هل أستطيع الظهور بها أمام زوجي؟ إنّ رؤيتَها ستبعث في ذاكرته صورةَ ذلك الحادث المؤلم. نعم. إنه سيذكر في كل مرّة يلمحها على جسدي أنّ امرأتَه لصّة. **(تتمشى قلقة، مهتاجة، والقطعة على جسدها. تلمح علبة الكبريت على الطاولة، فتتناول العلبة وتُخرج منها عوداً. تُشعل العود وتتأمّل لهيبه، ثم تطفئه بفمها وتقول)** سخافة وحمق.. جنون... الأوفق إعادتها للتاجر. ولكنْ كيف سيكون موقفي أمامه؟! امرأة ذليلة تعترف بجريمتها، وتطلب العفو. كلا. لستُ أنا تلك المرأة،

وإلى الجحيم الليرات الثلاثمائة. **(وتتناول علبة الكبريت وتشعل عوداً، ثم تدنيه من القطعة. القطعة تشتعل) (ص 266 ـ 267)**

إنّ التوصيفات السالفة والنماذج المختارة للدلالة على لغة مراد السباعي المسرحية تكشف مزايا أخرى من الحيوية والمرونة واللطافة، وهي لغة ذكية يتقبلها المتفرج ببساطة لخلوّها من التعقيد اللغوي والنحوي والبياني والأسلوبي لأنها تقصد إلى مبتغاها من دون أية مواربات. وهي لغة تجمع ما بين الجِد والهزل والسخرية والمفارقة. وهذا يعني أنها لغة غير ملتبسة بدلالاتها وإحالاتها. فلا ترميز إلا الترميز الواضح، ولا إبهام ولا غموض لأنها تعبر عن الشخصية نفسها، أو لأنها تصف شخصية أخرى نعرفها فنتعرف على سمات جديدة أخرى.

وأما أكثر تجلٍ لهذه اللغة فنجده في مسرحيات مراد السباعي القصيرة ذات الفصل الواحد التي برع فيها. إذ تظهر اللغة ككلام هو أشبه بالبرقيات. وسبب ذلك هو أنّ السباعي كاتب مسرحي قصير النَّفَس، كما هو قصير النفَس في قصصه. وهذا يفسر أيضاً عدم كتابته أكثر من ثلاث مسرحيات طويلة هي (وراء الأمل ـ أنت أبي ـ شيطان في بيت).

وإذا كان مراد السباعي كاتباً ملتزماً وجاداً فإنّ جِدِّيته مغلّفة على الدوام بعطور من الكوميديا التي تتضمنها لغته المسرحية. فلو تأملنا النماذج التي ذكرناها سالفاً وحللنا مضامينها انفعالياً لظهرت لنا تلك السخرية والهجائية للسلوك الإنساني وللأخلاق البشرية بوضوح، وهذا ما يميز شخصياته على الدوام.

لكنْ.. وبرغم ذلك فإنّ هذه اللغة تتشابه في الشكل العام بالرغم من اختلاف أسماء الشخصيات، لأنّ لغات الشخصيات البسيطة، باعتبارها شخصياتِ أنماط، تتشابه في الأعم الأغلب في المواقف الانفعالية والأخلاقية والسلوكية. وأما السبب الأكثر أهمية وإفصاحاً عمّا نذهب إليه فعائد إلى أنّ الحكاية المسرحية لدى مراد السباعي ـ وكما قدمنا ـ بسيطة، وقصيرة، وذات غرض رئيس واحد، وربما كانت ذات غرضين، مما لا يستدعي تنويعاً في اللغة إلا بما يخدم موقفاً ما من المواقف الأخلاقية والدرامية كما في مسرحيات (مشكلة الراتب ـ سجين الدار ـ قطعة الدانتيل ـ بائعة أعشاب) وغير ذلك من مسرحياته.

إنّ مسألة عدم التباين ــ أو عدم التمايز ـ اللغوي بين الشخصيات يشكّل في الجانب الأخر ملمحاً سلبياً. لأنّ هذه اللغة تضع جميع الشخصيات في مستوى تعبيري واحد، وبالتالي فإنها تسطّح الحالاتِ والأوضاعَ النفسية التي يجب أنْ تكون متباينة درامياً.

وعلى هذا فإنّ مسألة عدم تباين، وتمايز، اللغة سوف ينعكس سلباً على لغة المسرحية لدى السباعي، خاصة نصوصه المسرحية الذهنية القصيرة جداً التي نحا فيها نحو التجريد والترميز والتأمل الذاتي والاستبطان الداخلي. وإذ نؤكّد هنا على استخدام مصطلح اللغة، وليس الكلام، فلأنّ مراد السباعي لم يكن يفكر في نصوصه الذهنية بخشبة المسرح ولا بالممثلين ولا بالجمهور، قدْر ما كان يفكر بنفسه من داخل عقله كاستبطان ذاتي وتأمّل فكري فيه الكثير من الترف الفكري والأخلاقي والتفلسف السلبي. وهذا ما سوف نفرد له فصلاً خاصاً.

بيد أنّ ما يبرر للسباعي هذا الاتجاه هو أنّ شخصياته شخصيات "غرض" تسعى ــ كما قلنا ــ إلى تحقيق أهدافها بكل الوسائل الممكنة، وإحدى أهم هذه الوسائل هي اللغة. ولهذا فإننا نستطيع القول: إنّ الشخصيات والموضوع لدى مراد السباعي يندغمان بحيث يصبح النص المسرحي لديه "دراما شخصية" قائمة على حبكة تقليدية ذات خط زمني تعاقبي "كرونولوجي".

ومع أن فكرة عدم التباين بين الشخصيات تحتل مساحة طيّبة لبحثٍ مستقلّ في دوافع الشخصيات وصداماتها بعضها مع بعضٍ، ومع نفسها، إلا أنّ الحقيقة تبدو وكأنّ تلكَ الدوافعَ في شخصيات السّباعي ذاتُ بُعْدٍ واحد. وبالتالي ستكون اللغةُ، باعتبارها أداة تعبير، ذاتَ بُعْدٍ واحد أيضاً. بمعنى أنّ الشخصية التي هي في مجملها بسيطةُ التركيب لا بدّ أنْ تكون لغتُها بسيطة أيضاً؛ ليس في تركيبها النحوي والبلاغي وحسب، بل وفي مستوياتها الانفعالية والعاطفية والإبلاغية...إلخ، الأمر الذي يجعل هذه اللغة تتطابق مع مضمون الشخصية. وهذا يحيل ـ بطبيعة الأمر ـ على القول: إنّ لغة السباعي لا تحيل إلا على ما هو مطلوب بالتحديد. أي أنها ليست لغة مجازية، ولا رمزية، ولا تحتمل أي تأويل إلا ما كان نادراً كما في شخصيتي (فرحان) و(مرعي) اللتيْن استثنيناهما لبعضِ فرادةٍ نفسية وانفعالية

ودافعية، وباستثناء بعض التوريات أو الاستعارات التمثيلية المقصودة والتشبيهات التي لا بدّ منها لتحلية الكلام، وتمييز منطوق هذه الشخصية عن تلك!

ومع أنّ الحديث هنا يدور حول اللغة المسرحية ذاتِ البعد الإعلامي، أو الإبلاغي، الواحد، والمباشر، والصريح، فإنّ ذلك لا يقلل من أهمية قولنا: إنّ مراد السباعي قد أنجز لغة نصوصه المسرحية المتميّزة. ولْنتذكّرْ دائماً أنّ إنجاز هذه اللغة قد جاء في زمن سادت فيه اللغة الخطابية والسجع وتخليط الفصحى بالعامية والميلودرامية المبالَغ فيها، وأنّ المسرح آنذاك لم يكن سوى رقص وغناء ونكات بذيئة على طريقة الملاهي الليلية، وأن لغة المسرح الجاد كانت لغة تاريخية فيها الكثير من التقعّر والتفاصح والمبالغة. ولهذا فإنّ ما يمكن الادّعاء به بثقة وقوة هو أنّ لغة السباعي المسرحية كانت تعني خطاب الآخر (**على مقتضى الحال**) بأسلوب حضاري راق يحترم الجمهورَ ومعارفه وثقافته ووعيه.

رابعاً- المكان والزمان الدراميّان:

يشكّل المكان الدرامي عند السباعي مناخاً طيباً لنموٍّ حكاياته وشخصياته، وهذا أمر لا ينفرد به وحدَه. لكنَّ ما يلفتُ النظر لديه هو أنَّ لأمكنته وجهاً آخر. فهي في عمومها قلقة لا تمنح الأمان، ولا الاستقرار، تماماً كما هي أمكنة قصصه التي كتبها بعد أن هجر الكتابة المسرحية، لأن القصة توفّر له فسحات كبيرة للسرد والوصف.

ولئن كانت الشخصية تعاني من قضية القلق والاضطراب فإنها لا تعاني ذلك إلا في إطار المكان نفسه. وبذلك يصبح المكان مثيراً للقلق، وربما يدفع إلى هجره ومغادرته. وهنا، ولدى السباعي، تتجلى أهمية هذه المسألة كثيراً. فالمكان لديه (مشفى - سجن - فندق - طاحونة - منزل مزعج - دكان تجارة..إلخ). وعلى هذا فهو مكانٌ غير آمن، وله دوره في تطور الحكاية التي تصبح بدورها قلقةً أيضاً. إذ لا تستمرُّ دفعة واحدة، بل تنقطع ليس لطبيعة في الحدث المسرحي، بل بسبب الانتقال من مكان إلى آخر كما في مسرحية "وراء الأمل".

إن التدقيق في أمكنة السباعي الدرامية تشي بوضوحٍ بدلالة الانغلاق شبه التام. وهذا الاحتراز الذي نبديه في قولنا: **شبه التام** قائمٌ على النظر الشكلي

للأمكنة المقترحة من قبل السباعي. فإذا كان السجن والمشفى في (وراء الأمل) مكانين مغلقين كما هو البيت في (قطعة الدانتيل) و (سجين الدار)، فإنّ الدكان في (مشكلة راتب) والطاحونة في (معركة) والفندق في (أنت أبي) والشارع في (ماسح الأحذية) هي جميعاً أمكنة مفتوحة، وهذا أمر طبيعي للوهلة الأولى.

ولكن المتأمل في طبيعة هذا الأمكنة وفاعليتها في الحدث البسيط، وفي وجود الشخصية وتطورها فيها ـ وإن كان تطوراً بطيئاً ـ يكتشف أنّ جميع هذه الأمكنة مغلقة لأنها ضيقة، أو حقيرة، أو غير مملوكة، أو لأنها مرحلية، وهي بالتالي غير آمنة، ولا تحقق للشخصية القاطنة فيها أو العابرة بها أدنى حسٍ بالطمأنينة. وعلى هذا فإننا نستطيع أنْ نخمّن الزمان الذي يلف الأمكنة والشخصيات والأحداث التي تجري فيه.

ولكنّ الغرابة أنّ السباعي لا يولي الزمان أهمية ما يمكن التوقف عندها طويلاً، لأنه يفترض بشكل غير معلَن، أو واضح صريح، أن الزمان والمكان لا يفترقان، وإن كان ذلك يتجلى واضحاً صريحاً في قصصه التي سنقف عندها فيما بعد.

مع ذلك فإننا لا نستطيع تجاوز قضية الزمان الدرامي لدى السباعي. ولهذا نرى أنه لا بدّ لنا من اختراع زمان ينسجم مع طبيعة المكان ووظيفته الدرامية في مسرحيات السباعي، وأنْ نصفَه بأنه زمان قلق غير آمن، ومضطربٌ إلى أقصى حدود الاضطراب، ولهذا فإن السباعي أحجم عن وصفه، كما أحجم عن إظهار أثره في الشخصيات باعتباره من وجهة نظر السباعي تحصيل حاصل بالنسبة لعلاقته الموضوعية بالمكان!

من جهة أخرى فإنَّ علاقة المكان بالزمان تتبدى جلية من حيث علاقتهما بالشخصيات. وعلى هذا فإنَّ ما يجب النظر إليه بالرغم من السباعي وآرائه هو أن شخصياته تعاني قلقاً واضطراباً داخليّين ينعكسان على علاقتها بالمكان والزمان نفسيهما انعكاساً تبادلياً. وما يعبّر عن ذلك بوضوح هو قلق الشخصية التي نراها دائماً لائبة، باحثة، مهمومة، منزعجة، متوترة، مضطربةً وهي تمرُّ وتعبر في المكان/ الزمان مروراً عابراً وكأنه لم يؤثر فيها.

ولعلنا لا نبالغ إذا ادَّعينا أنَّ المكان لدى السباعي يعكس حالة الشخصية من الداخل كما يعكس طبيعة الموضوع والمضمون. ويمكن للمرء أنْ يعود مثلاً إلى مسرحيته القصيرة الجميلة (بائعة أعشاب) ليرى أهمية ذلك، أو مسرحيته الأخرى (سجين الدار) على الرغم من تصريح السباعي بأنه لا يَدخل إلى أعماق الشخصيات لأنه لا يوجد في هذه الأعماق سوى الظلمة.

وإذا كان السباعي قد صرح بذلك كما قدّمنا سالفاً فإنه يجانب الصواب في آرائه، لأنّ الشخصية كثيراً ما تتمرد على مؤلفها، أو خالقها باعتبارها من لحم ودم، وتعيش وتعاني مشكلتها! والحق فقد تمرد (فرحان و هناء ومرعي) وغيرهم من شخصيات السباعي وإن لم يكن هذا التمرّد صاخباً وفاقعاً.

إنَّ عكسَ المكان/ الزمان لنفسيةِ الشخصية يفسِّر مسألة مهمة في مسرح السباعي، وهي مسألةُ أحاديةِ مضمون اللغة المسرحية التي لا تسمح بتأويلات ما بسبب الحبكة البسيطة، والحدث الواحد. مما يعني أنَّ النص المسرحي لا يغتني باللغة وحدَها، بل بجميع عناصر النص الأدبية، ومنها المكان/ الزمان الذي يشكّل لغة مهمة لا تكشفها اللغة المنطوقة وهي لغة القلق والاضطراب الداخليّيْن. غير أنّ السباعي كان حريصاً على تقديم الأخلاقِ وعرضها أكثر من العالم الداخلي باعتبار الأخلاق ظاهرة للعيان كسلوك إنسانيٍ مباشر.

وبطبيعة الحال فإنَّ مجردَ معرفة دور المشفى أو السجن أو الدار المستأجَرَة أو الفندق يجعلنا متأكّدين من أنَّ إنجاز أي موضوع لا يمكن أنْ يأخذ أبعادَه كلَّها ليتجه إلى الاكتمال إلا في حالةٍ من الأمن والاستقرار اللذيْن يشغلان فكر مراد السباعي على الدوام. ولعل هذا يفسّر هروبه الدائم إلى صيد الأسماك وحيداً لزمن طويل في حياته الاجتماعية!

وإذا كانت حكاية النص المسرحيِّ تنتهي فلأنَّ مكاناً آخر سيكون حلبةَ التطور اللاحق، ربما بعد انتهاء المسرحية. ففي مسرحية "أنت أبي" ينتظرنا مكانٌ جديد لرئيف وزهرة وغيرهما. وفي مسرحية "وراء الأمل" تنهض أفريقية القارة السمراء مكاناً آخر لبحث "فرحان" عن أمل جديد. وهذا يعني أنَّ الأمكنة لدى مراد السباعي لا تشكّل سوى مَعْبَر للشخصيات ـ كما قدَّمنا ـ لعلها تستقر في النهاية وتشعر بالأمن والطمأنينة!!

لذلك كلّه يمكن القولُ: إنَّ المكان لدى السباعي عبارةٌ عن تمدُّدٍ نفسيٍ ـ ذهنيٍ لحالاتِ الشخصيات غير المستقرةِ اجتماعياً مثل "فرحان" الذي انهارت طبقته، ومثل "هيام" سارقة قطعة قماش الدانتيل زوجة الكاتب، وزهرة الخادمة في الفندق، ومثل "مرعي" الرجل الهارب من ضجيج المدينة. ولْنتذكَّرِ الآن تلك التموُّجاتِ في حركية المجتمع الجديد الناهض، خاصة في الخمسينيات والستينيات التي انعكست ببساطة في مسرح مراد السباعي الأدبي.

ثَمَّةَ ملاحظة مهمة هي أنَّ الشخصياتِ جميعاً لا تختارُ أمكنتها بملء إرادتها. بل إنَّ ظروفها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والأخلاقية والمعرفية....إلخ.. هي التي أوجدت هذه الأمكنة (هنا و الآن)، باستثناء شخصية "فرحان" في مسرحية "وراء الأمل" التي تختار أمكنتها عن قصد مسبَّق فتذهب إليها (مشفى ـ سجن ـ أفريقية... إلخ).

ومع أنَّ "فرحان يختار الأمكنةَ بملء إرادته فإنما يفعل ذلك في الحقيقة نتيجة لاضطراب نفسي من جهة، وبسبب البحث عن أملٍ هو في حقيقته "وَهْمٌ" شكَّل فراغاً كبيراً وشرخاً خطيراً في هذه الشخصية، فأحسن مراد السباعي تصويرها، وجعلها أقرب إلى الشخصية المركَّبة منها إلى الشخصية البسيطة مع مزجها بكثير من العبث واللا معقولية في السلوك السلبي. ومثل ذلك شخصية "مرعي" الذي يُفْرَض عليه المكانُ فرضاً في كلٍ مرة يهرب فيها باحثاً عن منزل أكثر هدوءاً حتى اضطر إلى أنْ يقاوم الضجيج بالضجيج.

إنّ ذلك كله يعني لنا أنَّ شخصياتِ السباعي المسرحية بعامةٍ لا تملك بدائلَ عن أمكنتها بسبب أوضاع اقتصادية واجتماعية محدّدة وموصوفة في هذه المسرحيات. وهنا يتجلّى قلق المكان، و مرحليَّته، ووطأته النفسية على الشخصيات وإنْ بدرجاتٍ مختلفة بين شخصية وأخرى.

خامساً ـ النهايات:

يقولون: العبرة بالخواتيم. ولعل هذا المَثَلَ ينطبق بوضوح وفرادة على أكثر نهايات مسرحيات مراد السباعي التي تفاجئنا، ليس للوهلة الأولى، بل وبعد تمعُّنٍ وتأمُّل. أعني أنَّ القارئ للنص البسيط في كلٍ شيء لن يستغرب أيَّ شيء في النهايات. ولكن حين يتوقف بعد ذلك متأمِّلاً فيها سيفاجَأُ. كيف؟!

تتوضّح المسألة كلّها بالتساؤل التالي: هل لنهايات السباعي صورتان؟!
والجوابُ هو في الأغلب الأعمّ نعم.

أما الصورة الأولى للنهاية فتطابِق الحبكةَ البسيطةَ وتنسجم معها أيَّ انسجام. وبالتالي تتحقّق لنا معرفة الخواتيم بالاستناد إلى طبيعة الحكاية التقليدية التعاقبية والشخصية النمطية.

وأما الصورة الثانية للنهاية فتبدو أكثر حيوية وقوة. بل وأكثر ثورية من الأولى، من دون أنْ تشذَّ عن طبيعة الحبكة وتطور المضمون. وهذا ناتج عن أمرين اثنين:

الأول: قدرة السباعي على بناء المفارقة عبر اللغة وعبر الفعل.

الثاني: معرفة السباعي بأهمية أنْ يكون هو نفسه تنويرياً، ليقدِّم حلاً تقدُّمياً بعد تأويل بسيط ينسجم مع أفكاره ورؤاه الإبداعية. وكمثال على ذلك سوف نحلل نهاية مسرحية (وراء الأمل).

النهاية الأولى:

في مسرحية "وراء الأمل" يَخدع "فرحان" زوجتيه؛ القديمة والجديدة؛ بعد أنْ اتفقتا عليه، وكان قد وَعَدَهما برحلة ترفيهية إلى أفريقية. لكنهما الآن وحيدتان في المشفى بعد أن هرب منهما. هذه هي النهاية الأولى المباشرة المنسجمة مع الحبكة الرئيسة للمسرحية. وها نحن نضحك من غباء المرأتين الزوجين لأنهما حفرتا حفرةً فوقعتا فيها. وبذلك فقد قامت هذه النهاية على مقلب ساخر! ولكنْ هل هذه هي النهاية الحقيقية التي يسعى وراءها السباعي التنويري؟ إنها حقّاً النهاية التقليدية للحبكة التقليدية.

النهاية الثانية:

إنَّ الحلَّ الأكثر غنىً فكرياً وفنياً وفاعليةً تأثيريةً هو أنَّ "فرحان" لو هرب آلاف المرات لن يجد الأمل الذي يبحث عنه، لأنَّ طبقته الإقطاعيةَ انهارت وإلى الأبد، ولأنه يبحث عن سراب. وبذلك تُظْهِر هذه النهايةُ المفارَقَةَ المأساويةَ، أو بالتحديد "التراجيكوميدية"، لتكشِفَ عن بُعْدٍ جديد في شخصية "فرحان" رغم الملمح الكوميدي في النهاية ـ الصورة ـ الأولى.

إنَّ النهايةَ التأويلية الثانية "تراجيكوميديةٌ" بامتياز لأنَّ "فرحان" يعرف مصيره الحقيقيَّ، ويعرف سقوطه كطبقة. وها هو الآن يعاني وحدته وهروبه الدائمين كسلطة وكإنسان من مكان إلى آخر، كما يعاني عدمَ قدرتهَ على التكيُّف مع الواقع الراهن؛ راهن التحولات الاجتماعية التي أقصت طبقته وجعلته وحيداً. لكنه برغم ذلك كلِّه يُمَنِّي نفسه بأملٍ غير موجود الآنَ، ولن يوجد في المستقبل. هذه هي النهاية الفكرية التقدمية المضمَرَةُ التي أرادها السباعي.

تُرى هل يكذب "فرحان" على نفسه؟ لا أظنُّ ذلك. ولكنَّ بُعْداً فريداً في هذه المسرحية هو البُعْدُ النفسيُّ يظهر تارةً، ثمٍ يختفي تارةً أخرى من دون أنْ يتمكَّن السباعي من تطويره في اتجاه دراما نفسية متميزة تعبّر عنها نهايتها.

أما النهاية الأولى المباشرة الظاهرة للعيان فطبيعيٌّ أنْ ينتجَ عنها ضحك، أو سخرية، لأنَّ الزوجتين المخدوعتين غيرُ نزيهتين فوقعتا في شرٍّ أعمالهما. وأمَّا نهاية "فرحان" التأويليةُ الثانية فكئيبة، سوداء، رغم ما فيها من ضحك يستثير الرثاء، أو الضحك الأسود! وعلى هذا فإننا نسخر من الشخصيات جميعاً.

وأما نهاية مسرحية "أنتَ أبي" فلا تقوم على خروج "رئيف" المبتزّ خاسراً في نهاية اللعبة كما يُقِرُّ النص المباشر. بل إنَّ مراد السباعي يقرر نهاية خطيرةً ببراعة لغوية من جهة، وعبر فعل مسرحي لطيف ـ أو موقف جريء صارم ـ من جهة أخرى. لكنه فِعلٌ درامي داخليٌّ متوتر. لأنَّ "هناء" بطلة المسرحية ـ البنت التي تركها أبوها وسافر ـ تنادي والدها الحقيقي ـ بالولادة ـ هكذا: (يا أبي). ثم تصمت قليلاً لتقويم الموقف النفسي والأخلاقي تجاه نفسها وتجاه الغير لتتابع قولها: (الأول). أي إنَّ وقفتها ـ صمتها ـ أشعرتنا بثقة أنها أقامت فاصلاً زمنياً ونفسياً وأخلاقياً بين النداء والصفة هكذا: (يا أبي... الأول...) كما في النص، لتعترف من خلال ذلك بشكل مسبَّق بوجود أبٍ ثان ربَّاها وسهر عليها في مراحل حياتها كلِّها. وهذا ما أوصلها، وأوصلنا معها، إلى أنَّ الأب الثاني هو الذي يستحق أنْ تعيش معه بقية حياتها ابنةً حقيقية.

إنَّ بناء فنياً للشخصية في لحظة القول والفعل على هذا الشكل من التشويق لابدَّ أنْ يوصلنا إلى خاتمة غير لفظية، قدْرَ ما هي خاتمة درامية لأنها مفاجئة. وأما

مفاجأتها فنابعة من أنَّ المجتمع العربي الإسلامي الأبويّ لا يُقرّها شرعاً وقانوناً. أمّا المفاجأة فتكمن في المقولة الخطيرة التي كرس لها السباعي موقفاً درامياً ملتهباً هي **[أنَّ الولدَ لمن يربّيه وليس لمن ولَدَه]**. بمعنى **أنَّ الأبَ الحقيقي ـ والأمَّ كذلك ـ ليس من ولَدَ ولكنْ من ربّى!!**

وعلى هذا فإنَّ السباعي يهاجم بقسوةٍ، وبقوةِ منطقٍ جديد، منطقُ السطوة والسلطة الأبوية الاجتماعية التقليدية كحقٍ مقدّس. إنه يهاجمها على مستويين. المستوى الأول هو موقف الشخصيات التقليدية نفسها من حق عودة الابن إلى والده. والمستوى الثاني هو موقف الجمهور، أو المجتمع المطابق لموقف الشخصيات. ولكن كلا المستويين سوف تصدمهما النهاية التي تزخر بموقف نفسي درامي حذر، وقلِقٍ. فما الذي يجب أن تنطق به (هناء)؟ إنه الجواب التقليدي. ولكن مراد السباعي ـ أو هناء ـ يصرخ بهدوء منقطع النظير، وبلباقة وكياسة وأدب لا مثيل له (يا أبي... الأول...) لتؤكّد حق الأب الذي ربّى!! وتؤكّد أيضاً أنَّ زمناً جديداً، وثقافة جديدة، ومجتمعاً جديداً أخذ يفرض نفسه على الواقع العتيق!

لقد أنجز السباعي نهايةً درامية مزدوجة ببراعة واقتدار. وقد أنجزها بحكمة بالغة القوة والإقناع، كي لا يثير عليه الناس، ولا يسمح لذوي الأفكار المتخلّفة بالتقريع أو بالتشنيع. وبذلك يعطي السباعي درساً عملياً في البناء المسرحي البسيط من الخارج، المعقّد من الداخل. كما تعطي تلك النهاية الثورية درساً بليغاً في التعليمية الاجتماعية والأخلاقية قلَّ نظيرها آنذاك. ولعلَّ هذه النهاية الضمنية المغلّفة بموقف "هناء" التقدّميِّ المشرِّف تشكّل رصيداً طيباً في مجمل الإبداع المسرحيِّ لدى مراد السباعي.

مع ذلك فإنَّ نهاية مسرحية "مشكلة راتب" تضيف إلى ذاك الرصيد الإبداعيٍّ رؤية جديدة ومهمة بوساطة الفعل المسرحي غير المنظور.

أمّا النهاية التقليدية للمسرحية فتقوم على رضوخ التاجر أبي نجوى لطلب رئيس الشرطة بتزويج ابنته من أجيره جمعة. وقد جاءت الموافقة من الأب البخيل لينقذ "الشيك" الذي أعطاه لجمعة كي يودعه له في المصرف.

أمَّا الحبيبان "جمعة" و "نجوى" ـ التي لا تظهر في النص ـ فقد هربا وذهبا باختيارهما إلى الشرطة لعقد قرانهما رغم أنف الأب البخيل الجشع الذي سوف يوافق إكراماً لإنقاذ أموال "الشيك" فقط. لكنْ هل يريد مراد السباعي أن يزوّج هذا من تلك وحسب، أم أنَّ له رأياً آخر.

إنَّ السباعي لا تهمُّه النهاية المكشوفة نفسها قَدْرَ ما تهمّه النهاية المُضْمَرَة التي يشتغل عليها فكرياً باقتدار من دون أنْ يجعلها شعاراً رناناً وطناناً. إنها النهاية التي تؤكّد حق التمرّد على المواضعات الاجتماعية حين تكون معوّقاً للتقدم. وهذا يعني أنَّ آمالنا وأحلامنا لا نحققها إلا بأفعالنا. وكأنَّ السباعي ـ وهذه حقيقة ـ يدعو بهذه النهاية إلى أنَّ الحبَّ سينتصر، وعلينا أنْ نحقق إرادتنا بأنفسنا كعشاقٍ ومحبّين، وحيث تؤخذ الدنيا غلابا!

ثمَّة نهاية فريدة من نوعها لدى السباعي هي أقرب إلى العبث الجميل والرائع. ولعل الخاطر يسرح تجاه قول أبي نواسٍ وهو يقول: (وداوني بالتي كانت هي الداءُ)، لكون هذا الكلام يقدّم كشفاً مماثلاً مع الفارق الدرامي.

إنّ مرعي بطل مسرحية (بائعة أعشاب) يهرب من الضجيج ليفاجأ بضجيج جديد هو أشدُّ وأعتى. وهذا ما جعل حياته جحيماً، ودفعه إلى الهرب الدائم مع أسرته من حارة إلى حارة، ومن حيٍّ إلى آخر، حتى اضطر إلى أنْ يطلب من فلاحةٍ بائعةِ أعشابٍ بريَّةٍ أنْ تزوّده بكميات منها لعلها تهدئه. وحين تَحْضُر الفلاحة إلى بيته تظنها زوجته وابنته عشيقتَه، لأنَّ الفلاحة ترفض الإفصاح عن سبب مجيئها وفاء لوعد منها لمرعي بأن يكون أمر الأعشاب الطبية سراً بينهما وحسب. إن الفلاحة تمارس سلوكاً أخلاقياً ملتزماً بالعهد الذي قطعته لمرعي. ويبدو مِن جهة أخرى أنَّ الريف يشكّل لمرعي بديلاً عن المدينة الصاخبة، ومعادلاً موضوعياً للهدوء والسكينة فيشبه بذلك الأديبَ والفنانَ.

ولكنْ كيف لـ (مرعي) أنْ يحصل على الهدوء والعالم حوله ضجيج في ضجيج؟ تلكم هي الحضارة الصناعية، وتطور المدينة اجتماعياً وصناعياً، وتلكم هي الضريبة. كيف إذنْ يمكن للمرء أنْ يحتجَّ وقد فشل هروبه مراتٍ عديدة؟

ببراعة، وببراعة فريدة يحتجُّ مرعي ـ مراد السباعي الفنان وعاشق الطبيعة وصياد السمك المتصوف ـ على الضجيج ضارباً على الطبل ـ الذي اشتراه ـ

ما أمكنه ليعادل ضجة الحياة الصناعية. وبذلك يؤسس السباعي لبداية النهاية التراجيكوميدية الباهرة. ولكنه الآن يصعِّدها دراميًا حين تخرج الفلاحة من قبو البيت على صوت الطبل لتدبُكَ ظانةً أنَّ فرحاً ما ـ أو عرساً ـ يقوم في دار مرعي.

هنا بالضبط تظهر المفارقة الدرامية البارعة لدي السباعي. ها هو رجل يحتجُّ على الضجيج بالضجيج وتلك مأساة عدم تكيّفه مع الواقع الراهن، وهذا ما يجعله أقرب إلى حالة عدم التوازن العقلي والنفسي. بل لنقلْ: إنه أقرب كثيراً إلى تلك الشخصيات العبثية. فإذا جمعنا هذه الصورة الطريفة إلى جانب صورة الرقص العفويّ للفلاحة الطيبة وموقف الزوجة والابنة لكنا أمام حبكة مركبة وعقدة جميلة بامتياز من دون تكلُّف. وهذه إحدى أهم وأجمل النهايات التي تنبض بالدراما الحيوية الضاحكة والمحزنة في آن واحد، وذلك ما يجعلنا نتعاطف مع جميع شخصيات المسرحية.

إنَّ تلك النهايات، وغيرها مما لم نورده، تنبئ عن مقدرة فنية عالية في الكتابة المسرحية، كما تنبئ عن وعي بأهمية ما تحمله حبكات السباعي من تشويق غير مبتذل نابع من السياق العام للبناء الدرامي. وأمر كهذا يجعل من النهايات غير مقحمة ولا زائدة على النص المسرحي.

ولكي لا يظنَّ أحد بأنَّ نهايات السباعي المزدوجةَ زائدة عن الحاجة فإنَّ التأمُّل الواعي في طبيعة الحكايات مثل:

1- البحث عن أمل مستحيل كما في مسرحية "وراء الأمل".

2- البحث عن ولد ضائع كما في مسرحية "أنت أبي".

3- البحث عن الأمان والاستقرار والهدوء كما في مسرحية "بائعة أعشاب".

4- البحث عن حلٍّ للزواج بالحبيب كما في مسرحية "مشكلة راتب".

5- البحث عن حلٍّ لإعادة التوازن العصبي والنفسي كما في مسرحية "سجين الدار".

إنَّ ذلك كلّه يقود إلى الإفصاح عن سيطرة عدم الأمان وعدم الاستقرار والاضطراب النفسي. وهذا كله يكشف عن نهايات حقيقية ظاهرة تختفي وراءها نهايات تحتاج إلى تأمل وتأويل.

سادساً ـ الحبكة المسرحية:

يلتزم مراد السباعي في جميع مسرحياته النهج الأرسطي في بناء حبكته القائمة على أركانها الثلاثة: (البداية — الوسط أو العقدة ـ النهاية). وهو إذ يفعل ذلك فلأنه واقعي كما قدمنا سالفاً، ولأنه يريد أن يحكي حكاية منطقية من حيث تسلسلها الزمني. وهذا يعني أنَّ نسق الزمن الدرامي في مسرح السباعي نسق خطّيٌّ تعاقبي بحيث ينتج عن الحدث الأول حدث ثان فثالث وهكذا كما قدّمنا.

ولعل مثل هذا الإجراء أكثر قبولاً من الجمهور وأكثر إقناعاً له من حيث تسلسل الحكاية، خاصة وأن الاتجاهات المسرحية الحديثة التي ظهرت في أوروبة لم تكن قد وجدت لنفسها طريقاً إلى مسرحنا العربي السوري في الثلاثينيات والأربعينيات، وربما حتى بداية الستينيات من القرن العشرين.

لكن الأكثر أهمية هو أن مراد السباعي كان يتابع في كتابته وإخراجه ما عرفه عن طريق التواتر إذْ تعلم على أيدي مخرجين محلِّيين غير مختصين ولا محترفين، قدر ما كان هؤلاء هواةً يشغلهم الهمّ الاجتماعي والسياسي أولاً بأول، على الرغم من اتجاه السباعي إلى تثقيف نفسه فيما بعد من خلال الاطلاع على نصوص مسرحية عربية وأجنبية مترجمة من المسرح الفرنسي، خاصة مسرحيات موليير وكورني وراسين، ومن المسرح الانكليزي شكسبير، ومن المسرح الألماني فريدريك شيللر، والنرويجي إبسن. ولكنْ يمكن الجزم بثقة بأن السباعي لم يكن قد اطّلع على أي مقال أو كتاب مترجم عن فن الإخراج المسرحي فيما بعد الستينيات لعدم وجود ترجمات بين يديه في تلك الآونة، ولأن السباعي كان قد هجر العمل المسرحي واتجه إلى كتابة المسرحية الذهنية، أو التجريدية، والقصصية وحسب.

من جهة أخرى تبدي نصوصه المسرحية جميعاً امتثالاً طيباً لنظام الفعل الدرامي الواحد الذي أكّده أرسطو حيث يمكن إحداث إيهام كامل لدى المتفرجين بمصداقية الزمنين الواقعي والدرامي. وهذا الأمر هو الذي يفسر لنا إصرار مراد السباعي على النصوص ـ وربما العروض ـ القصيرة ذوات الفصل الواحد والتي لا تستغرق زمناً طويلاً لعرضها كما في نصوص (بائعة أعشاب ـ سجين الدار ـ مشكلة راتب) وغيرها.

وعلى هذا تبدي حبكات السباعي امتثالاً جيداً للتصاعد الدرامي للموضوع وللصراع الدائر بين الشخصيات المسرحية بما يخدم الهدف الفكري ـ الاجتماعي، وبما ينسجم مع طبيعة ووظيفة تلك الشخصيات.

غير أن حبكات السباعي تبدو دائما بسيطة ببساطة شخصياته، فلا نعثر على حبكة مركّبة؛ الأولى رئيسة والأخرى ثانوية ـ موازية للأولى أو متقاطعة معها ـ بحيث يتعقد مضمون النص وأحداثه وصراعه وشخصياته بالرغم من كل ما ذهبنا إليه سابقاً في تحليل النهايات وتأويلها. وربما كان ذلك ناجماً عن وعي السباعي نفسه لمعنى الواقعية بما هي وقائعية يومية، أو حوادث يومية تجري في الزمان العشوائي، وهو زمان غير درامي.

إنّ أمراً كهذا ـ من وجهة نظرنا ـ هو الذي أنتج لدى السباعي شخصيات بسيطة غايةُ سعيها تحقيقُ هدف واحد لا أكثر، وحيث تكون طموحاتها وتطلعاتها أشبه بما هو آنيٌّ، مما جعل هذه المسرحيات خفيفة، سهلة الهضم من جمهور عام يرى المسرح مجرد متعة، وفائدته أقل قيمة، بغض النظر عن وعي المثقفين والأدباء والفنانين لدور المسرح اجتماعياً. ولعل مصداقية ما نذهب إليه تكمن في أنّ السباعي لا يريد أنْ يشغل ذهن جمهوره بأفكار وآراء مجردة، وبأسئلة يمكن أنْ يطرحها الجمهور على نفسه بعد العرض. بيد أنّ السباعي كان قد طرح وبجرأة موضوعات كالحب والجشع، والسرقة الناجمة عن حاجة، كما طرح قضية الأبوّة، وكما لامَسَ موضوع العصر الجديد وهو الضجيج الذي يصيب الإنسان بالتوتّر العصبي، وغير ذلك من موضوعات كانت لها أهميتها آنذاك.

لكنّ ما يبدو واضحاً أنّ السباعي قد أثر فيه المسرح الفرنسي بأنماطه الكوميدية كما هي أنماط موليير الراقية، وليس أنماط الكوميديا ديللارتي أو أنماط مسارح البولفار. ولهذا فإن شخصياته ـ برغم كل ما فيها من سلوكيات معيبة ـ لم تصل إلى حد التهريج. وعلى هذا فإن حبكاته المسرحية قد التزمت بمثل هذه الجدية الصارمة حيث لا يسمح السباعي بأي شطط زائد عن الحاجة الدرامية والمسرحية.

ولعل تأمل أطوال نصوصه يكشف لنا عن أن السباعي لا يلتزم على الدوام بكتابة نصوصه كلها في فصول ثلاثة وما شابه ذلك. بل إنه يلتزم بطبيعة موضوعه

ومضمونه ووظيفة كلٍّ منهما، بحيث يطابق السباعي بين الوظيفة والزمن الواقعي الذي يحتاجه هذا المضمون. وعلى هذا فإن أغلب مسرحيات السباعي قصيرة مؤلفة من فصل واحد إذا ما قيست بنصوص غيره من السابقين واللاحقين. وأمر كهذا يعني مطابقة الشكل للمضمون امتثالاً لتطابق الزمنين الدرامي والواقعي، ما جعل عروض مسرحياته مقبولة ومرغوبة من جمهوره على الدوام. كما يعني أنّ حبكاته مفصَّلة على قدر موضوعاته ومضامينها وأهداف شخصياته.

على أننا لا نستطيع برغم ذلك العزوف عن الإشادة بقدرة مراد السباعي على خلق تشويق لذيذ ومثير في هذه الحبكات بحيث تجعلنا حريصين على متابعة ما يجري، وما سوف يجري أمامنا، بالرغم من أن بعض هذه الحبكات يوحي مباشرة بالخواتيم والنهايات بسبب منطقيتها وجريانها في الزمن الخطّي التعاقبي كما في مسرحية (قطعة الدانتيل) حيث لا بدّ أن يتم القبض على المرأة سارقة قطعة القماش، ولا بد من خروج المتقاعد من بيته بعد تآمر زوجته مع أخيها واختلاق كتاب صادر عن حاكم المدينة بوضعه تحت الإقامة الجبرية لأنه يشكل خطراً على الدولة كما في مسرحية (سجين الدار). ومثل ذلك كثير.

ولكنّ الأكثر أهمية هو أن هناك نصوصاً تربك حبكاتُها الجمهورَ من حيث التنبؤ بالنهايات مثل مسرحية (أنت أبي) وذلك لأن المجتمع العربي مجتمع ذكوري ينتسب الابن فيه إلى الأب الوالد وليس إلى الأب المربي، وكذلك الأمر بالنسبة للأم، على الرغم من وجود هذه الفكرة في تراثنا الشرقي وضمن حكاية سليمان الحكيم والمرأة التي تركت ابنها وهربت، فتلقفته امرأة أخرى وربته لزمن طويل. ومثل ذلك مسرحية (بائعة أعشاب) حيث لا يمكن التنبؤ بنهايتها على الإطلاق لأن أخلاقنا التقليدية تمنعنا من مقارعة الضجيج بالضجيج من خلال قرع الطبل والرقص على صوته المدوّي. وهذا يعني فنياً أن مراد السباعي قد كسر أفق التوقع لدى المتفرجين بسبب زيادة المعلومات الغريبة والوفيرة التي تزخر بها المسرحية السالفة ومسرحية (أنت أبي)، وهو ما أكسب النص والعرض تشويقاً وانتظاراً للحل الفني والفكري والاجتماعي والأخلاقي.

إن مراد السباعي يحقق من خلال حبكاته البسيطة الذكية تواصلاً حاراً مع الجمهور من خلال حيويتها وانسيابيتها وتشويقها من حيث التقطيع المشهدي الذي يحفز على متابعة ما سوف يجري كما في مسرحية (وراء الأمل) أو مسرحية (بائعة أعشاب) أو مسرحية (مشكلة راتب)، على الرغم من أنَّ السباعي لا يعلن عن هذا التقطيع المشهدي كما هو متّبع في الكتابات المسرحية المعاصرة، ولكننا نلحظه بيسر من خلال متابعة تنامي الحبكة كما في جميع مسرحياته. والغريب أنَّ السباعي لم يستخدم أي مصطلح يقسم النص الطويل أو القصير إلى مشاهد، كقولنا (مشهد ـ منظر ـ جزء ـ لوحة..إلخ).

ولعلنا لا نخطئ حين نؤكد ذلك انطلاقاً من موقف السباعي نفسه الذي يرى أنَّ الفن الجميل الذي يصل إلى جمهوره هو الفن غير المعقد، وغير الممتنع، عن الفهم أو الوعي، مما يعني أنَّ التعقيد ليس بالضرورة أنْ يكون جميلاً، ولا مفيداً. ولهذا فإننا نشير هنا إلى أنَّ مسرحيات السباعي ذوات الفصل الواحد لا تعدو أنْ تكون موقفاً واحداً، سواء أكان هذا الموقف أخلاقياً أم اجتماعياً أم سياسياً..إلخ.

وتأكيداً لما نذهب إليه فإنَّ نصوصه المسرحية القصيرة تشتمل على موقف واحد على النحو التالي:

1- **سجين الدار**: موقف رفض المتقاعد الخروج من بيته.

2- **بائعة أعشاب**: موقف الموظف الصغير من الضجيج الذي يزعجه في كل حي يسكنه= مقارعة الضجيج بالضجيج!

3- **قطعة الدانتيل**: موقف المرأة التي سرقت قطعة القماش لحاجة نابعة عن ضعف اقتصادي.

4- **مشكلة راتب**: موقف طمع الأب براتب ابنته، ومنعها من الزواج إلا بشرط التخلي عن راتبها لصالحه!

5- **معركة**: موقف المؤمن بالدفاع عن الوطن ضد الاحتلال الفرنسي.

لكنّ ما تجدر الإشارة إليه هو أنَّ حبكات السباعي لم تكن كلها مبتكرة، وهذا ما جعلها مقبولة مفهومة من الجمهور كون هذا الجمهور يعرف الحكاية، ولكنه لا يعرف كيف سيتمّ تقديمها له على المسرح. بيد أنَّ هذا الأمر يشكّل امتيازاً للسباعي

نفسه حيث يلعب بجدارة على جمهور يعرف الحكاية لكنه في الوقت نفسه يجهل سيرورتها وتحوُّلها وصيرورتها، وهذا كله قد أمتع الجمهور وأسعده وجعل من مراد السباعي رجل مسرح قادراً على أن يحفر عميقاً في تربةٍ اجتماعيةٍ ناوأته طويلاً فإذا به يمهِّد الأرض لمن سوف يأتي بعده من المسرحيين الواقعيين والواقعيين الاشتراكيين!

الفصل الثاني
المسرحيات الذهنية
اغتراب وانكفاء على الذات

مدخل:

تجدر الإشارةُ منذ البدء إلى أنَّ هذه الدراسة تتناول إبداع مراد السباعي المسرحيَّ المنشورَ بين عام 1974 وعام 1984 في مجموعاته (**تحت النافذة**) و(**أسئلة تُطرَحُ وأصداءٌ تجيب**) و(**سباق في مسبح الدم**) الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق. وهي نصوصٌ تندرج تحت نوع المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد. وكان فرحان بلبل قد صنّفها تحت ما أسماه (المرحلة الرومانتيكية) في دراسته لمسرح السباعي[1]. وقد رأى أنّ السباعي (**يناقش قضايا فكرية عامة، فيبتعد الابتعاد الأخير عن خشبة المسرح**)[2].

إنَّ ملاحظة فرحان بلبل السالفة تدعونا إلى التفكّر في مضمونها من جهة نعت تلك النصوص بالرومانتيكة، وإلى إعادة قراءة النصوص وطرح أسئلة تأخذ بعين الاعتبار أسباب ارتداد السباعي عن المسرحية الواقعية النقدية إلى المسرحية الذهنية التجريدية التأملية، وإلى بحث الأسباب التي أدت به إلى النكوص والانكفاء على الذات.

يعلل فرحان بلبل في دراسته المشار إليها أنَّ السباعي حين ألفى نفسه وحيداً، بعد أنْ خذلته البورجوازية التي كان حليفها والمدافع عنها ضد الإقطاع، لم يستطع أنْ يُسهم في الكتابة على النحو الذي كانه في المرحلة الأولى، وبعضٍ من المرحلة الثانية لكونه لم يتمكّن من التخلي عن أفكاره البورجوازية المثالية.

---

[1] مجلة الحياة المسرحية: فرحان بلبل العدد المزدوج 4/ 5 ـ 1978. دمشق.
[2] الحياة المسرحية: نفسه ص 9.

إضافة إلى رأي الأستاذ بلبل فإن مراد السباعي لم يستوعب حركة التحول في المجتمع التي تفجرت عن متناقضات جديدة وقف حيالها مدهوشاً، خائفاً، حائراً ثم عاجزاً لأنه لم يجرؤ على زجٍّ نفسه في زخمها للتعرف على هذه الحركة ما أمكن، وذلك ما تدلُّ عليه مسرحياته. فما كان منه إلا أن انكفأ على ذاته وعلى ما تبقّى لديه في النفس والعقل من مشاعر وأفكار ليطلقها جميعاً من خلال كتابات مالت إلى القصر والمباشرة كنوع من التلاؤم والتوازن مع الوضع الجديد، وتمكين الذات في عالم غريب بوساطة حوارات ذهنية، وأفكار هي في حقيقة الأمر أصداءٌ لمخلّفات الماضي، وترجيعٌ لمثاليات أخلاقية فقدت قيمتها وحيويتها في المجتمع الجديد، لعل ذلك يفيد في حماية مثاله الأخلاقي الذي كان، وما يزال، يؤمن به.

تجربة الإبداع الجديدة:

نتناول هنا النصوص المسرحية القصيرة التي كتبها السباعي ونشرها في ثلاث مجموعات تضمُّ بعض القصص أيضاً. هذه المجموعات هي على الترتيب:

1- **تحت النافذة 1974**

2- **أسئلة تُطْرَح وأصداء تجيب 1979**

3- **سباق في مسبح الدم 1984**

وإذا كنا نريد أنْ نقف على سرِّ كتابة هذه النصوص المسرحية القصيرة فعلينا أن نعود إلى الوراء لنتحرى من جديد رأيه الفكري الشخصي في أسباب توقفه عن الكتابة والعمل في المسرح بما هو عملٌ مباشرٌ مع ممثلين وفنيين ومواجهةٌ مع جمهور. يقول السباعي في كتابه "**شيء من حياتي**":

(ويعود انقطاعي عن كتابة المسرحيات إلى أسباب كثيرة أهمها فيما أرى...

- انصرافُ الناس عن المسرح،
- وانشغالُهم بأنباء الحرب،
- وتهافتُهم على المضاربات في سوق البورصة،
- وجمعُ الثروات بكل الوسائل الممكنة، بغضِّ النظر عن شرعية تلك الوسائل.

- فلقد انحدرت الأخلاق إلى أدنى مستوىً يمكن أنْ تنحدرَ إليه أخلاق شعب من الشعوب)[3]

غيرَ أنَّ السباعي لم ينقطع عن كتابة القصة القصيرة التي يحبها لأنه يبدعها بعيداً عن الآخرين. أي بعيداً عن التفكير في الممثلين والجمهور ونتائج ذلك اجتماعياً.

ولكنه من جهة أخرى عاد إلى الكتابة المسرحية في بداية الستينيات لفرقة حمص التابعة للمركز الثقافي، وعمل مع ممثليه القدامى، وبعض الممثلين الجدد لمدة خمس سنوات، أي حتى نهاية عام 1965، ليتوقف نهائياً، وليستقيل فيما بعدُ بقليل من وظيفته في بلدية حمص، ويتفرغَ للكتابة الجديدة، وليرأسَ فرعَ اتحاد الكتاب العرب في حمص بعد تأسيس الاتحاد عام 1969 في سورية.

على أنَّ المتأمل في حركة المسرح السورية سوف يرى أنّ أموراً جديدة قد استُحْدِثَت وجَذبت إليها جماهير أوسع بكثير مما كان سائداً، منها:

- **تأسيسُ التلفزيون العربيٍّ السوريٍّ عام 1960.**
- **تأسيسُ المسرحِ القوميٍّ في دمشق أولاً، وفي حلب ثانياً.**
- **ظهورُ مخرجين مسرحيين متخصصين درسوا في القاهرة، أو في بلدان أجنبية وكانت لهم ميولهم واتجاهاتهم الفنية والفكرية المختلفة عما كان سائداً آنذاك، أو عما هو سائد الآن.**
- **ازديادُ حركة ترجمة النصوص المسرحية لتلبي حاجة المسرح القومي والتلفزيون الوليدين.**
- **ظهورُ كتَّابٍ مسرحيِّينَ جددٍ لهم ميولهم واتجاهاتهم الحديثة في الكتابة الإبداعية الأدبية الدرامية.**

ولقد وعى مراد السباعي ذلك كله، واستشعر موقعه الفنيَّ والفكريَّ في هذا الحراك الجديد، وكان له رأي واضح صريح مما يجري على خشبات المسارح السورية في حينها. ولهذا فقد كتب يقول:

---

[3] شيء من حياتي: مراد السباعي ص 134. دمشق. 1978. مطابع دار الأنوار. وهذا الترتيب للأسباب من قبلنا للتوضيح والإبراز.

(ثمة أعمال كثيرة أُدخلتْ مؤخراً على المسرح العربي باعتبار أنها حديثة ،
- كتحريكِ مشهد وإيقافِ مشهد آخر ،
- أو التحدُّثِ بشكل جماعي ،
- أو وضعِ الممثلين بين الجمهور باعتبار أنَّ الصالةَ متممة للمسرح.
وأنا استطيع أنْ أقول : إنَّ هذا كلّه ليس جديداً على المسرح. فلقد كان يُستَعْمَل قبل ثلاثين سنةً. وقد قمتُ أنا بالذات بمحاولاتٍ من هذا النوع ، ولكنها لمْ تعطِ أيَّ نتيجة ترفع من قيمة العمل الفنيٍّ ،
- فقد نظر إليها الجمهور دون اكتراث ،
- بل اعتبرَها تشويهاً للعمل الفنيٍّ الذي يتطلّبُ الترابطَ المنطقيَّ لتسلسل الحوادث ،
- وإبرازَ المسرحية ضمن إطارٍ شبه حقيقيٍّ بعيداً عن الزيف الواضح والخداع المكشوف).[4]

استناداً إلى ما قدمناه سالفاً نستطيع أنْ نفهم الآن مضمون رأي فرحان بلبل المتمثِّل في أنَّ السباعي كان رومانتيكياً. وهذا ينسجم مع رأينا في أنَّ السباعي قد لجأ حقاً إلى ذاته الداخلية يستنطقها أفكاره الخاصة جداً ، أو مثاليّته التي طالما كان وفيّاً لها.

لقد أعلن مراد السباعي براءته من الشكل المسرحي الجديد باسم الجمهور الذي نظر إلى هذا الشكل من دون اكتراث ، وعدّه تشويهاً للعمل الفني. ولكنّ السباعي هو الذي يفصِّل مكونات النص والعرض المسرحيَّين حين ينسب إلى الجمهور موقفَه من عدم الترابط المنطقي لتسلسل الحوادث المسرحية ، وبُعْدِها عن مشابهة الواقع ، مما جعل هذه العروض مزيَّفَةً مكشوفة.

[4] شيء من حياتي : نفسه ص 162. والترتيب المذكور هو من قبلنا للإبراز والتوضيح وتفصيل النقاط الرئيسة التي نراها منعت مراد السباعي من الاستمرار في المسرح كتابة وإخراجاً فجعلته غريباً عما يجري فنياً ، إضافة إلى ابتعاده عن الحياة الاجتماعية.

إذنْ: لم يكن السباعي مناصراً للمسرح الجديد ـ الحديث ـ الذي تمّ استحداثه على مستوى النص والعرض، وقد كان قبلها مناصراً للأخلاق الجديدة التي تتناسب مع مستجدات التطورات الاجتماعية الحاصلة بعد الاستقلال وتطوّر التعليم وغيرهما.

ولكنّ ما يلفت الانتباه هنا أنّ السباعي يتكلّم على مسرح يدّعي أنه يعرفه، بل ويدّعي أنه مارس بعض تقنياته مثل:

1- **إيقاف مشهدٍ وتحريك آخر.**
2- **استخدام الجوقةِ المسرحية.**
3- **دمج المنصةِ بالصالة عن طريق وضع ممثلين بين الجمهور.**

غير أننا نشكّ في حقيقة ما قاله السباعي، خاصة من ناحية استخدام بعض تلك التقنيات لأنّ نصوصه المسرحية الطويلة مثل: (وراء الأمل ـ أنت أبي) لا توحي بنيتاهُما الفنّيتان بأية إمكانية لإجراء هذه التقنيات. فمسرحية (أنت أبي) مثلاً تتألف من ثلاثة فصول من دون أن تنقسم إلى مشاهد. وهي بعدُ ذات بنية ثنائية حيث لا يجتمع ثلاثة أشخاص إلا ما ندر. ولذلك لا يمكن لنص كهذا أنْ يَستخدم أيّاً من التقنيات المذكورة أعلاه ما لم يَقُمِ المخرج بتغيير شكل النص وفتح انغلاقه على شكل آخر بعد تقطيع أوصاله إلى مشاهد يتقدّم بعضها ويتأخر بعضها الآخر. ومثل ذلك ينطبق على مسرحية (وراء الأمل) على الرغم من إغرائها بتعدد الأمكنة والأزمنة، كونها تسمح بنهوض مشاهد متنوعة ومتعددة. ولكنّ البنية الثنائية الحوارية تقف عائقاً أمام أن يقوم مراد السباعي بفعل ما ادعى أنه فعله.

من جهة أخرى لم يكن لدى ممثلي السباعي قابليةٌ فكريةٌ وفنية لإنجاز عرضٍ مسرحي على هذه الشاكلة، وذلك لِتمترُس أغلبهم خلف أسلوبِ أداءٍ خطابيٍ، غنائيٍ مباشر، ومفخّم كما هي حال ممثله الفنان (محمود طليمات). ولعلنا لا نكون مخطئين حين ندعي أنّه حتى في العروض المسرحية الكوميدية لم يكن هناك مجالٌ للجوقة أو إيقافُ مشهد وتحريكُ آخر، لسبب بسيط هو أنّ السباعي كان يكتب نصوصاً قصيرة من فصلٍ واحد في الأعم الأغلبِ، وقليلةَ عدد الشخصيات امتثالاً لعددِ أعضاء فرقته المسرحية من جهة، ولأهمِ ممثليه وأفضلهم إبداعاً مثل: ماهر

عيون السود ومحمود طليمات، سواء في الأربعينيات والخمسينيات، أم في الستينيات!

غير أنَّ الذي يَهمّنا كثيراً من هجوم السباعي على المسرح الحديث هو بالتحديد نكوصُه الحادُّ، والسريع، نحو كتابة نصوص ذاتية، تجريدية، تأملية، تناقش موضوعاتٍ فكريةً أو جماليةً أو أخلاقيةً أو غيبيةً من خلال شكل حواريٍّ مسرحيٍّ هو أقرب إلى النقاش الفكري/ الذهنيِّ منه إلى الحوار الدراميِّ كما سوف نبين في أثناء تحليلنا لها.

أولاً- تحت النافذة:

تضمُّ هذه المجموعة أربع مسرحيات قصيرة أوّلها مسرحية **(الفنان والطبيعة)**. وهي حوار فكري بين القطبين المذكورين، ولكن بعد أنْ قام السباعي بـ**(أنسنة)** الطبيعة لتصبح معادلاً فكرياً وعقلياً لمحاوَرة الفنان. هذا الحوار يتناول قضية الفنِّ وعلاقته بالطبيعة. وعلى هذا فإننا نواجه المقولات التالية:

1- الفنُّ إعادة صياغة وخلق للطبيعة.

2- الفنان يهب الخلودَ للطبيعة.

3- الطبيعة تخضع لقوانين فيزيائية.

4- يحتفظ الفنُّ بالصور الزائلة لأجزاء الحياة في قوالب ثابتة لا تتأثر بالتبدّل.

5- الأثر الجميل للفنِّ يخفف من وقع الصدمة في نفوسنا، وإنْ كان هذا الأثر لا يبقى إلا لفترة محددة من الزمن.

أما مسرحية (الحلم والحقيقة) فمحاورة بين ثلاثة أطراف هي [الضمير- النفس - الإنسان]. الطرفان الأوّلان يطلبان من الإنسان أنْ يلتزم بما يقدمه له كلٌّ واحد منهما من آراء.

أما النفس فتطلب من الإنسان نسيان الجرائم لصالح التمتع بالذات. بينما يطلب الضمير منه الالتزام بقواعد الأخلاق ويشدد عليها. وعلى هذا يمكن تصنيف المقولات على النحو التالي:

1- **النفس أمّارة بالسوء.**
2- **الحلال والحرام من مواصفات الأديان.**
3- **الإنسانية لن تستطيع العيش إلا بوجود الضمير، لأنه الناظم الحقيقي لمسيرتها ولا شيء غيره.**

في مسرحية (الشاعر واللص) يدور حوار في الأدب والفنّ بين اللصِ الذي يرغب في سرقة ديوان شعر والشاعرِ المستهتر الذي لا يوجد في بيته ما يطمع فيه اللصوص سوى هذا الديوان. وتطرح هذه المسرحية المقولات التالية :

1- **علاقة رجل الأدب بالسياسة وبالمشكلات الاجتماعية.**
2- **علاقة دُور النشر بالأدب والأدباء.**
3- **دَوْر الكلمة وشرفها في بناء الحياة الإنسانية.**
4- **قيمة الفكر والأدب في بلاد جاحدة حقوق مفكريها وأدبائها وفنانيها.**
5- **العلاقة بين القديم والجديد.**

وفي مسرحية (الإنسان والموت) نقرأ حواراً بين الحياة والموت في غرفة رجل مريض. كل واحد منهما يريده لنفسه. غير أنَّ ظهور الطبيب ينهي الخلاف والخوف، ويتمُّ إنقاذ المريض. أما مقولات المسرحية فهي :

1- **رغبة الإنسان في الحياة الدائمة ورفضه للموت.**
2- **كل لذة مقرونة بالألم بنسب متساوية.**

أما مسألة الإيمان بالعلم ودوره في حياة الإنسان فتظهر جلية واضحة، حيث يشكل الطبيب صورة العلم العظيمة.

ثانياً ـ أسئلة تطرح وأصداء تجيب:

تَضُمُّ هذه المجموعة أربع مسرحيات أولها مسرحية **(الكلمة والكاتب)** التي تناقش مسألة دور الكلمة في بناء الإنسان روحياً وفكرياً. وقد تجسدت الكلمة هنا في هيئة فتاة جميلة تشبه تجسُّد الطبيعة للفنان، والموتِ والحياةِ للمريض، والنفسِ والضميرِ لأحمد في المجموعة السابقة.

تَخْرُج الكلمة في هذه المسرحية إلى العالَم لترى الأشياء على حقيقتها، ولترى مدى تأثيرها وفاعليتها ككلمة في الناس، واعدة الكاتب بالعودة إليه.

لكنْ حين ذهاب الكلمة لم يعد للكاتب ما يستخدمه من كلمات، فيتّجه إلى العمل التجاري الذي يسوقه إلى التخلّي عن مواقفه الفكرية. وها هو يعقد الصَّفْقاتِ ويعيش حياة الزيف والخداع.

لقد تغيّرت نظرة الكاتب إلى العالَم. وصارت تحكم هذه النظرةَ المصلحةُ والشهوةُ في التملّك. إنه التحوّل الخطير من موقف شريف وأخلاقي إلى موقف مضاد تماماً. لذا وحين تعود الكلمة إلى الكاتب وترى الحقيقة فإنها تغادره معلنة أنه لن يراها بعد اليوم لأنها تتعامل مع الحياة. ومن يتعامل مع الحياة لا يتعامل مع الموت.

تُبْرِزُ مسرحية (الإنسان والشيطان) مسألة تأنيب الضمير، إذْ يلعن الإنسانُ الشيطانَ بعدَ ارتكابه خطأً ما. ولذلك فإنَّ الحوار يتركَّز هنا حول الخير والشرِّ، وهل الشيطانُ هو السبب أم الإنسان؟ وهل للشيطان وجود حقيقيٌّ؟ وعلى هذا يمكننا تسجيل الأفكار التالية:

1- **العقل هو الإنسان.**

2- **الإنسان مصدر الخير والشر.**

3- **استخدامنا للفظة الشيطان مجرد عادة يومية لا أكثر.**

4- **الطبيعة تصنع الكوارث، والإنسان كذلك.**

5- **الطبيعة غير واعية، بينما الإنسان واعٍ.**

وعلى هذا فإنَّ الشيطان يعجز عن اللعب برأس "رأفت" بطل المسرحية. ولذلك يقوم الشيطان بتدبير رؤية بصرية خادعة عبر جدار الغرفة فيرى زوجته بين أحضان رجل غريب ضخم الجثة.

غيرَ أنَّ هذه الرؤيةَ تشير إلى ما يعتمل في نفس الإنسان من ظنون وشكوك مكبوتة. لكنَّ المفارقة تكمن في الحدِّ الفاصل بين الحلم والحقيقة، لتصبح التصورات والأوهام أقوى من الحقائق!

وفي مسرحية (حرية الموتى) يبرز حوار حول أهمية الحرية بالنسبة لرجل ـ أحمد ـ أمضى أربعين سنةً بين جدران الزنزانة. والآن صدر حكْم يقضي بإخلاء سبيله. ولكنَّ السؤال الذي يؤرِّقه هو: ما الذي يفيده الخارجُ ولا أهل له ولا أصدقاء؟

إنَّ هذه الحرية لن تعنيَ له سوى التشرُّد والضياع. لذا يجب أنْ ينال هذه الحرية رجل آخر ليس ميتاً مثله هو "راجي". وعلى هذا يوافق راجي على اقتراح أحمد ويخرج من السجن.

هذه المسرحية لا تحمل أفكاراً تأملية كثيرة كسابقاتها. ولكنَّ موضوعها فيه من الإنسانية الكثير، مما يؤهِّلها لأنْ تكون عملاً درامياً ناجحاً اجتماعياً وفكرياً وفنياً فيما لو أنها كتبتْ من جديد. بيد أنها هنا تَغِيمُ في محدوديةِ فكرةِ تحويل المخترعات العلمية المفيدة للإنسان إلى آلاتٍ للتعذيب والقهر، كما تشير إلى النصوص الميتة للقانون.

ثالثاً ـ سباق في مسبح الدم:

تحوي هذه المجموعة مسرحيتين مختلفتين من حيث الموضوع والمضمون، متفقتيْن من حيثُ الشكلُ الفني. الأولى هي (جلسة سرية جداً) التي يؤرخها مراد السباعي بـ 5/1 /1980، مما يعني أنها من نتاجه الحديث.

أما مسرحيته الثانية (لن أزوِّجَ ولدي) فلا تاريخ لها. ولكنَّ موضوعها وأسلوب حوارها يشيران بقوة إلى أنها من نتاج نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، حيث العودة إلى الأنماط البسيطة والحبكة البسيطة والموضوع الواقعي الواحد. وحيث تسود روح العائلةِ غيرِ المتفاهمة حول طبيعة الحياة الاجتماعية الجديدة من جهة، ومشكلة محدَّدة موصوفة منذ البداية هي الإصرار على الزواج التقليدي امتثالاً لروح التقاليد البالية من جهة ثانية. وهي تشبه في مضمونها مسرحيَّته "مشكلة راتب" حيث تبرز مشكلة تسلط الفرد على الجماعة أياً كان شأنها، خاصة وأنَّ المسرحيتين تتضمنان جملتين متعاكستين متناقضتين لكنهما تؤديان إلى النتيجة نفسها. هاتان الجملتان هما: "زوِّج بنتك" و "لن أزوِّج ولدي". وتنتهيان نهاية متطابقة. مما يسمح لنا بالقول: إنهما مكتوبتان في الفترة نفسها. ولكنَّ هذه المسرحية ـ الثانية ـ لم تُعرض في حينها.

ففي "مشكلة راتب" يهرب الحبيبان ليتزوجا رغم أنف الأب وقد اختارا حريتهما ومستقبلهما بإرادتيهما المتمردتين على المواضعات الاجتماعية. وهنا في مسرحية "لن أزوج ولدي" يتمرد الابن على أمه وأبيه ليختار زوجته بنفسه. إنها الحرية الفردية التي يدعو إليها مراد السباعي دائماً، وبعيداً عن أي تسلّط مفروض من الخارج.

ثمة شَبَهٌ آخرُ يتمثّل في بناء شخصية الأب البخيل الجشع الرافض زواج ابنته ممن تحبُّ للاحتفاظ براتبها في مسرحية "مشكلة راتب" حيث يتضخم الانحراف الأخلاقي وحب المال وشهوة التملُّك، وبين الأم التي ترفض تزويج ابنها خوفاً من أنْ تسرق العروسُ هذا الابن منها في مسرحية "لن أزوج ولدي". الأمر الذي يعني أنَّ هناك جشعاً في حبٍّ تملُّك الأبناء من جهة العاطفة المنحرفة. وهي عاطفة أخلاقية سالبة تحركها الغيْرة المرذولة.

لكنْ ما يميز شخصية الأم هنا هو أنَّ مراد السباعي يريد أن يعالج سطوة التقاليد العائلية في النظر إلى الأبناء وقد كبروا باعتبارهم مازالوا أطفالاً لا يحق لهم أنْ يختاروا ما يحقق حريتهم ورغباتهم برغم تغير العصر.

غير أنَّ مسرحيةَ "جلسة سرية" تخلو من أي صراع بسيط. بل هي مجرد حكي، أو سرد لأفكار تهتمُّ بمعالجة مشكلة النمو السكاني بسبب التكاثر السريع مع تفاقم الفقر والجوع، وتكالبِ الدول الاستعمارية على استغلال هذا الوضع للسيطرة على هذه الدولة أو تلك!

إنَّ مراد السباعي يريد أن يتكلم على دولة من دول العالم الثالث الفقير في مقابل دولة استعمارية ضخمة هي الولايات المتحدة الأمريكية من دون أنْ يسمّيها.

وللتخلص من مشكلة التناسل السريع ومنع وقوع الدولة الفقيرة في براثن الاستعمار يأمرٍ الحاكم الديكتاتور بحقن الرجال والبالغين بعقار يجعل الجميع عقيمين. ولكنَّ المفارقة هي أنَّ الحاكم نفسه يأمر بحقنه وحقن جميع أعضاء حكومته بهذا العقار، مفضلاً ذلك على أنْ تَستعمِرَ دولَتَه دولةٌ أجنبية.

ولعل ما هو واضح هنا أنَّ مراد السباعي يميل إلى هذا الحل رغم قسوته من جهة، ورغم ديكتاتورية الحاكم الذي يأمر وينهى من دون أنْ يستشير شعبه في مثل

هذا الأمر الخطير. وبذلك يبرئ السباعي حاكمه من الجريمة بالاستناد إلى نية الخير المضمَرَة لدى الحاكم نفسه، الغيورِ على شعبه ودولته، على الرغم من أنه حاكمٍ متسلط لا يأبه بما يقوله وزراؤه ومديروه! لكنّ الغريب في أمر هذه المسرحية هو أنّ مراد السباعي يقرٌ بوعي مطلق أنَّ (الغاية تبرر الوسيلة)، وأنَّ ما هو شرٌ في شكله ومضمونه ـ التسلط ـ يصير خيراً أمام قضية الحرية العامة للدولة وأمنها!

هكذا يفكر مراد السباعي بشكل تجريدي، وهكذا يبني مسرحيته ويقيمها على حوارات باردة، سقيمة، ويبرر ما لا يجب أنْ يُبرَّر، متناسياً أنَّ في إمكان الحاكم ـ أياً كان ـ اقتراحَ حلول كثيرة لرفع سويةِ الإنتاجيةِ الاقتصادية لدولته وبحلول نابعة من طبيعة مجتمعه!

رابعاً ـ تحليل ومناقشة:

ثمة قضايا تتجلى في تلك النصوص يمكن أنْ تكشف عن طبيعة تفكير مراد السباعي ما بعد ستينيات القرن العشرين. غير أننا سوف نستثني مسرحية "لن أزوج ولدي" من هذه المناقشة لاعتبارات خاصة بالفكر التجريدي النظري غير الملموس الذي سوف نحلله.

1 ـ العقل كقوة مسيطرة:

تتجلى سيطرة العقل في المسرحيات القصيرة الحديثة السالفة تجلّياً صريحاً. إذ يعلنُ السباعي في أكثر من مكانٍ من نصوصه أنه مؤمن بالعقل على الصعيد الشخصي ـ الذاتي، وأن العقل نفسه لا يؤمن إلا بالمادة. ولذلك نرى أنَّ العقل تارة هو الإنسان في مسرحية "الإنسان والشيطان". وتارة هو "الضمير" بقوته الواعية في مسرحية "الحلم والحقيقة". وكون مراد السباعي على هذا الإيمان فإنَّ ذلك يعني إرغام أعماله كلها على السير تحت هذا الشعار مهما كلف الأمر. ولذلك طفت الأفكار على السطح، وغاضت العواطف والانفعالات. وما طغيان الأفكار إلا محاولة يائسة لستر عريِ الموضوعات التي تجاوزها كتّابُ السبعينيات وقد تملّكتْ أياديهم وعقولُهم موضوعاتٍ على صلة كبيرة بالواقع اليومي، السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتحرري..إلخ.. ينهلون منه ما وسعوا.

إنَّ سيطرة العقل على هذا النحو تعني في الجانب الآخر إلغاءً ومحواً لكل تمايز في مستويات الحوار وخصائص الشخصية المسرحية، على الرغم من تصريح السباعي في مقدماته النظرية في مجموعتيه (الشرارة الأولى) و(تحت النافذة) من أن لكل شخصية سلوكها ولغتها ومشاعرها!

إنَّ إلغاء التمايز اللغوي يعني إلغاءً للشخصية التي تشكل ركناً رئيساً في النص الدرامي، مما يجعلها صورة شبحيَّة الملامح، مسطحة الأبعاد، لا نرى منها حركة قَدْر ما نسمع كلاماً، وأفكاراً جامدةً باردة.

ولا شكَّ في أنَّ هذه النزعةَ العقلية لدى مراد السباعي بقية من بقايا المسرح الكلاسيكي الذي كان يؤمن بالعقل إيماناً مطلقاً، ويضعه في مقدمة دستوره الفني والأدبي وفوق الانفعالات والأحاسيس والعواطف والمشاعر. ترى هل نسي السباعي ما كان أنجزه بامتياز في بواكير مسرحياته الجميلة؟! لذلك لن يخدعنا إيمانه المبالغ فيه بالعقل المادي، لأنَّ عقلَ عصر النهضة الأوربية الكلاسيكيّ ماديٌّ أيضاً، ولكنه ليس العقلَ الماديَّ الماركسي على أية حال.

مع ذلك فإن تلك النزعة العقلية الباردة قد ساقت السباعي إلى الاهتمام باللغة الفصيحة الواضحة الجزلة، وإلى تزويق لفظي فرض نفسه على النص المسرحي كله، وطبَعَه بطابعه تعويضاً عن الفن الذي غاب.

وإذا كان العقل على هذه الدرجة من القوة في إلغاء التمايز الحواري فإنَّ ذلك ـ وكما قلنا ـ يقود إلى أنْ تَفْقِد الشخصيات حركتها النفسية والوجدانية التي يجب أنْ تنموَ إلى الأمام، وبالتالي فإنها تفقد صراعها بافتقادها لمشاعرها وأحاسيسها وانفعالاتها، الأمر الذي ينفي وجود حدث مسرحي حامل للصراع. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها (الفنان والطبيعة ـ الإنسان والشيطان ـ الحلم والحقيقة ـ الإنسان والموت ـ حرية الموتى ـ جلسة سرية جداً)..إلخ. والسبب في ذلك عائد إلى أنَّ السباعي يريد نقل أفكار في الدرجة الأولى، وهذا موقف مناقض لرأيه في أولوية الحادثة التي تفجّر الفكرة، باعتبار أنّ الحادثة ـ أو الحدث ـ فعل أو عمل.

ففي "الفنان والطبيعة" لا توجد حادثة حتى على مبدأ الواقعة اليومية. وكذلك الأمر في مسرحية "الإنسان والشيطان" و"الحلم والحقيقة"..إلخ. بل إنَّ هذه المسرحيات جميعاً افتراضاتٌ ذهنية ذاتُ طبيعة رومانسية ذاتية من جانب، ووجودية من جانب

آخر. ولذلك يكون شكُّ السباعي في رائعة همنغواي غيرَ مفيد لأنه لم يستطع تحقيق ما يُنَظِّر له على الأقلِّ، ولأنه لا يستطيع أنْ يجدَ حالة واحدة في الواقع مشابهةً لمسرحياته الموصوفة إلا في تخيُّلاته الواهمة. وأما شعار التجربة الشخصية الذي يتبناه السباعي لتحقيق الكتابة أو الإبداع فيبقى الآن بالتحديد مجرد شعار لا يقدر على تبنّيه أحد إلا في القليل النادر، سواء أكانت التجربة واقعيةً أم فنية.

إنَّ افتراض الحوار بين اثنين على أنه حادثة يفرض علينا إعادة النظر في مثل هذا الرأي الذي يقدمه السباعي عملياً، لأنَّ صراع ذلك الحوار المزعوم هو صراع فردي أخلاقي. وما الشخص الذي ينطق به سوى السباعي نفسه. ولذلك تسقط كل مقولة تشير إلى نموٍّ درامي، لعدم وجود حادثة ـ حدث ـ كما تقدم من جهة، ولعدم وجود حدث درامي مسرحي قوامه صراع إرادات حرة متناقضة من جهة أخرى.

بل إنَّ كلَّ ما هنالك هو فكرة ذهنية مجرَّدة يحاول السباعي أنْ يبني عليها ما يشبه الحادثة، الأمر الذي يسمح للتقريرية بالظهور في حركة بطيئة يسيطر عليها عقل صارم يحاول أن يعوِّض عن الذات الاجتماعية التي انسحبت إلى العتمة.

2 ـ تعددية الأصوات ـ صوت واحد:

تبدأ مسرحيات السباعي القصيرة عادة بشخصية واحدة عدا مسرحية (الحلم والحقيقة). هذه الشخصية هي رسام في مسرحية (الفنان والطبيعة)، وهي كاتب في (الكلمة والكاتب)، وشاعر في (الشاعر واللص).

وتظهر لنا هذه الشخصيات في زمن واحد لا يتبدَّل في الأعمِّ الأغلب هو الليل، وفي مكان واحد لا يتغير هو مكان مغلق. وهي ـ على الرغم من العمل الذي تقوم به ـ تفكر بصوت غير مسموع. ولكنها تبدأ الحوار بعد ثوانٍ قليلة باستثناء مسرحية (الفنان والطبيعة) التي تبدأ الطبيعةُ فيها الحوار. تُرى هل في الأمر شيء ما؟

يجنح الرأي إلى أنَّ هذه الشخصيات تحمل فيما بينها خاصية مشتركة. بل تحمل صورةً واحدة متخفية في تعددية. وهي تميل بحكم سلوكها إلى حياة فردية تتسم ظاهرياً بهاجس داخليٍّ فتتنفّس من رئة الليل الذي يدفعها بشكل ما إلى استبطان

العالم الداخلي الذي هو عالمها، وإلى تأمُّله، بالرغم من أنَّ قضية الاستبطان هذه ستنفيها عن الشخصية وتحوِّلُها إلى شخص آخر.

غير أنَّ ما يعنينا الآن هو ذلك الهاجس الذي يتبدّى لنا في الشخصية. والذي نذهب إليه هو أنَّ الشخصية في هذه المسرحية على درجة عالية من الوعي حتى وهي في حلمها. إنها تعيش لحظتين:

1- **لحظة الوعي الصامت غير المسموع مادياً**، والذي يصل إلينا على أنه استبطان للعالم الداخلي.

2- **لحظة الوعي المسموع مادياً** والذي هو حوار بين شخصيتْين.

فحين تَدْخُل الشخصيةُ في حالة استرخاء عضليٍّ وعصبيٍّ كما في مسرحيات (الإنسان والموت ـ الحلم والحقيقة ـ الفنان والطبيعة) يوهمنا ظننا أنها سوف تستبطن أعماقها كما هو في الظاهر. ولكنَّ هذا الظنَّ يخيب حين نكتشف أنه لا أثر لهذا العالم في الشخصية التي هي في أقلِّ مظاهرها لا بدَّ وأنْ تعانيَ من انفعالات تظهر كحركةٍ أو كتعبير خارجيين. حين نفتقد إلى ذلك نتأكّد تماماً من خلوّ الشخصية من عالمٍ داخليٍّ، ونتأكّد في الوقت نفسه من أنَّ ذلك الاسترخاءَ هو وعيٌ نظريٌ صامتٌ لا يعبر عن تجربة معيشة تتجه إلى الوعي المسموع عن طريق الحوار، وأنَّ ذلك الاستبطان هو دوران الأفكار في ذهن المؤلف مراد السباعي لحظة التفكير بنقلها إلى الورق!

وأما الحلم الذي يسوقه السباعي فهو وسيطُ التمرير لما يريده من تلك الأفكار والآراء. بل إنَّ هذا الحلمَ مَخْرَج منطقيٌ ومصبٌّ حقيقيٌّ لما يصطرع في العقل من أفكار. وهو في الوقت نفسه معادل فنيٌّ لأسلوب طرح هذه الأفكار. الأمر الذي يظهرها على أنها هاجس داخليٌّ نتيجةً لتتابعها وتكاثفها.

إنَّ لعبة الحلم في الحقيقة محاولة لتخفيف الضغط الذهني الناتج عن التفكير في آراءٍ وأفكارٍ ذات سمات أخلاقية تجاوزها التطوّر الاجتماعي والفكري والفلسفي ما بعد سبعينيات القرن العشرين.

ولا شكَّ في أنَّ الزمن ـ الليل ـ المتواتر في هذه النصوص المسرحية، والذي هو ملعب فسيح، يشير إلى أهمية التشرّد والوحشة والوحدة والغربة. حيث تظهر هذه

الثنائياتُ بعضها مقابل بعض من جهة، ومفصول بعضها عن بعض من جهة أخرى، وهي مصابة بخمول وشلل لا يمكّنانٍ من ممارسة أي فعل صدامي عملي، مما يجعل موضوع المسرحية ساكناً غير متطور إلا على مستوى الأفكار التي تمّ ترتيبها بشكل متتالٍ لتخدم سياق الرؤية الفكرية الأخلاقية لمراد السباعي.

ومما له دلالته أنَّ السباعي لو استبدل النهار بالليل لخسر فعالية الليل الضاغط على فكره وقلبه ومشاعره، ولكان قضى على الغربة والوحدة والتأمل..إلخ. مما يعني أنَّ الليل يشكل في هذه النصوص مكان الحكاية وزمانها أيّاً كان شأنها. بل إنه في الحقيقة يشكل شخصيتها الرئيسة، ويصبح بطلَها!

غير أنَّ (الليل) الموصوف هنا كعنصر مسيطر وفضاء رئيس ليس على تلك الأهمية الدرامية كونه موصوفاً بالعمومية وحسب، لأنه لا يرتبط بحياة الشخصية ارتباطاً وثيقاً في كل لحظة من لحظات حياتها لأنها شخصيات افتراضية وذهنية مجرَّدة ذات طابع تأمُّلي من جهة، ولأنَّ هذا الليل زمن افتراضيٌّ من جهة أخرى، ويحتمل أنْ تقوم الشخصية (السباعي) بممارسة تأملها في النهار استناداً إلى القول الشعبي السائد لدى الناس المشغولين بهمومهم (الدنيا مسودة في عينيّ). وعلى هذا نرى أنَّ الزمن هنا يمكن أن يكون تعبيراً عن المكان المغلق، الضيِّق، الذي لا يمكن إلا أن يوحي نفسياً بالليل يرخي سدوله على الناس.

ولأنَّ الزمنَ افتراضيٌّ، وغيرُ دراميٌّ، فإنه في عموميته مناسب لتمرير "الأحلام" من دون أنْ يشير إلى أيٍّ مدلول آخر، أو إيحاء ما، ينسجم مع الشخصية حتى في مستوى حوارها الجاف البارد. لذلك افتقد (الزمن= الليل) أهميته حين انقطع عن علاقته بحركة المجتمع. ولهذا كان هذا الزمن منسجماً مع الذهنية الأخلاقية التأمُّليَّة التجريدية! بل يجب القول: إنَّ الزمن في هذه النصوص المسرحية هو زمن ماديٌّ ــ فيزيائي ـ لم يتحول إلى زمن إنساني نفسي داخلي إلا ما ندر وفي لحظات معدودة!

في مثل هذه النصوص المغلقة على التأمُّل وحسبُ تُساق الشخصية إلى حتفها بالرغم منها، ومن دون أن يُسْمَحَ لها بالتنفُّس من داخلها حتى وإن كانت شخصية حقيقية من لحم ودم!

وإذا كانت مسرحية "الحلم والحقيقة" تفسح مجالاً ضيقاً لظهور النّفْس في حوارها مع الضمير فإنَّ هذه الفسحةَ الممنوحة لا تسمح للانفعالات والعواطف والمشاعر والغرائز بالظهور. بل إنَّ النَّفْس لا تتحدَّث إلا بما هو بالضّبط مضادٌّ لآراء الضمير التي تبنَّاها السباعي بكلِّيتها.

وإذْ تزيِّن النفسُ للإنسان الشهواتِ الطيباتِ فإنما تزيِّنها له من خارجه. أي أنها تغويه بأسلوب يخالف طبيعتها، لأنَّ أسلوبها هنا عقليٌّ بَحْتٌ. ولو أنها كانت تعيش فعل إغوائها داخلٍ الإنسان العاطفي، الشهوانيِّ، لكان الأمر مختلفاً، ولكنّا استمتعنا بعمل درامي جميل.

إنَّ في ظهور النَّفْس في مسرحية "الحلم والحقيقة" وظهورِ الشيطان في مسرحية "الإنسان والشيطان" تشابهاً كبيراً. فكلاهما ـ النفس والشيطان ـ يزيِّنان الرذيلة للإنسان على أنها الحياة الحقَّة والفاضلة. وكلاهما يقودان إلى الدمار والهلاك الإنسانيَّيْن أخلاقياً. ولهذا يصبح الضمير عقلاً، أو سلطةً مطلقة عليا، لدى السباعي يتحكَّم بالحياة الإنسانية ويسيِّرها على هواه. وهذا بالضبط ما كنا نعنيه بقولنا: **إنَّ تعدد الشخصيات في النص المسرحيِّ الواحد ليس سوى تعدد تجريديٍّ. ولا غرابة حينئذ في أن تكون الشخصية ذات بُعْد واحد، ولا يُسمح لها بالتطور والتنامي.**

وإذا كنا نتوخى دقة أكثر فلنا أنْ نقول: إنَّ في النص المسرحيِّ الواحد تعدداً للأفكار وليس للشخصيات. وبذلك يمنح السباعي لكل فكرة أخلاقية، سالبة أو موجبة، صوتاً مستعاراً لشخصية وهمية تمَّ اختراعها بما يتناسب مع الوضع الإنسانيِّ ـ الاجتماعيِّ المترديّ حسب اعتقاد السباعي.

إن ما تقدَّم من تحليل يشير إلى أنَّ القسرَ الأخلاقيَّ المسبَّق هو الذي يسوق الشخصية أيّاً كان شأنها إلى حتفها. ولكي نؤكّد هذا الرأي نستوضح نوعاً آخر من القسر في مسرحية (الشاعر واللص) حيث يتبدّى لنا هنا كائنان بشريان حقيقيان.

إنَّ حارسَ الحيِّ الليليَّ يصبح لصاً بأسلوب شبه تغريبيٍّ ليضيء بداية النص بشكل مشوق. فهو يخلع قبعته وسترته أمامنا ويرميهما خلف الباب المفتوح لدار الشاعر. وأما غايته فسرقة ما يمكن، خاصةً [**ديوان الشعر**] الذي أنجزه الشاعر

المستهتر بأمن بيته. أما القسر هنا فيظهر من إشارة السباعي إلى سرقة ديوان الشعر بالتحديد، بافتراض أنَّ الحارس اللص مثقَّفٌ، وذلك لكي يتمَّ تبرير فعلته من جهة، ولكي يقودنا هذا التبرير إلى تصديق الأمر من جهة أخرى. ولكي نوضِّح الأمر أكثر سنقوم ببناء سيرة حياة للحارس وللشاعر من خلال القصة نفسها على النحو التالي:

- **قد يكون الحارس** كتب الشعر ذات مرّة كما توهَّم وراسل صحفاً لم تَنْشُرْ له لأسباب ما. ومن يدري فقد يكون شاعراً جيداً؟ لكنَّ اسمه المغمور، أو غير المعروف، لم يؤهِّلْه للنشر! بيد أنَّ الأمر على نحو آخر. فالصحف ــ كمؤسسات ــ سيئة أخلاقياً. ورؤساء تحريرها لا يستقبلون إلا مَنْ ينكِّس رأسه بين أرجلهم. أما هو فلم ينكّسْ رأسه، وبذلك يكون موقفه موقفاً أخلاقياً باهراً.
- وعلى العكس من الحارس **فقد يكون الشاعرُ** نكَّس رأسه بين رِجلي رئيس التحرير فلمع اسمه وذاع، وهذا موقف غير أخلاقيٍّ، لكنه مستور بالشهرة والنجومية!

أين القسر الذي نفترضه إذاً؟ إنه يتجلّى في صورتي الشاعر واللص، وفي ذلك نفيٌ للموقف الأخلاقي بنقيضه. أي:

- إنَّ موقف الحارس من رئيس التحرير موقف أخلاقي. لكنَّ هذا الموقف تمَّ نفيُهُ حين تحوَّل الحارس إلى لص.
- إنَّ موقف الشاعر قد لا يكون أخلاقياً في البداية حين نكّس رأسه، ولكنه الآن شاعر مشهور، وشهرته تبرر موقفه الأول. لكنَّ إعطاءَه ديوانَه الشعريَّ للحارس ينفي عنه أيَّ سلبٍ أو رذيلة لتعاطفه مع مشكلة الحارس اللص.

إنَّ سيرة الحياة البسيطة التي يوحي بها مضمون المسرحية تخوِّلنا حقَّ ما ذهبنا إليه من أحكام أولى. أما سبب تلك التناقضية التي أشرنا إليها فهو أنَّ مراد السباعي يريد أنْ يقول شيئاً حول علاقة الأدب والفكر والفنِّ المشبوهة بالمؤسسات الإعلامية فاخترع شخصيتي الحارس والشاعر مجرِّداً إياهما من روحيهما ليصبحا دميتَيْن تتحركان وترددان ما تُلَقَّنانِ من أفكار لنصل ــ نحن المجتمع ــ إلى إطلاق حُكْمٍ

أخلاقـيٌ نهائـيٌ مبـتَذلٍ قـوامه المـثلُ الـشعبيُّ المستـشري في مجتمعـنا حقّـاً (حامـيها حراميها)!

إنَّ شخـصية الحـارس الليلـيِّ اللـص في هـذه المسرحية تقابلها شخصية حارس السجن في مـسرحية (حـرية الموتـى)، وهـذه المقابلـة قائمـة علـى أنهمـا شخـصيتان فاسـدتان. وهـنا تجدر الإشارة إلى أنَّ هاتين الشخصيتين ليستا صوتين مجرَّدين بالمعنى الكامـل الـذي أطلقـناه سـابقاً لأنَّ فيهما شيئاً مـن الحـياة الإنـسانية. فالحارس الليليُّ لـص وهذه خصوصيته، وحارس السجن مرتشٍ وهذه خصوصيته. أي أنهما لصّان مـن نـوع آخر. الأمر الذي يدعونا إلى إعادة القول: إنَّ هذه المقابلات تحدث بالرغم من الـسباعي، لأنَّ ما يهمه كمبدع هو طرح أفكاره ذاتِ الطابع التعميميِّ التعليمي بوسـاطة حـوار تدَيـره شخـصيات هـي أصـوات للمؤلـف نفـسه من دون أن يمايزَ بين كائنين إنسانيَّين تحـركهما دوافع مختلفة، ويسعى كل واحد منهما إلى تحقيق أهداف مختلفة.

تأسيساً على ما تقدَّم يمكن لنا أنْ نتبيَّن ملامح الشخصية الذهنية عند السباعي في مسرحياته الذهنية القصيرة على النحو التالي:

1- إنهـا تنـزع نحـو التجسيد العقلـي دائماً. ولهذا فهي ذات وعي يمكّنها من الكلام والحوار والمجادلة وإطلاق الأحكام المعيارية.

2- إنها تتأرجح بين الوعي الكامل وأحلام اليقظة نتيجة للقسر الواقع عليها من قبل المؤلف، مما يعني أنَّ أحلامها مجرد اختراع مسبّق.

3- إنها كتلة باردة من الأفكار لا أثر فيها للروح في حركتها الداخلية، أي في دوافعها ومنازعها.

4- إنها فردية منعزلة عن المجتمع حتى وإنْ كانت تعيش بين جوانحه.

5- إنهـا أخلاقـية في الـسلب والإيجـاب. ولا تـرتكب مـا يخالـف الـضمير عن قصد مسبّق عدا شخصية الكاتب في مسرحية (الكلمة والكاتب).

6- إنهـا مـثقَّفَة، أو هي شبه مثقَّفَة. وهي في حقيقتها لا تتجاوز ذات المؤلف لأنها إما أنْ تكون الرأيَ المعبِّر عن رأي المؤلف الإيجابيِّ، أو تكونَ الرأي النقيض الذي يرفضه المؤلف نفسه؛ وهو رأيه في النهاية.

7- **إنهـا تجريدية، ومتعددة، وهـي مجرد أصـوات وذات بُعْدٍ فنيٌ وفكريٍّ واحد.**

في مثل هذه الأعمال التي ليست مسرحاً يتسطَّح الإبداع....

1- **تحت ضربات الأفكار من جهة أولى،**

2- **وتَميعُ المواقف تحت وطأة الزمن المسترخي من جهة ثانية.**

إذ لا زمـن دراميـاً يضبط الحـالات النفسية ويُصعِّدها في تـتابعٍ تطوري لغياب هـذه الحـالات بسبب سيطرة العقلانـية. وبـذلك يـتمُّ تبرير كافة الحوارات بوساطة شخصيات لا تقـوى علـى ممارسـة الأفعـال، لتختنق بسكونيةِ المكان المظلم الذي لا يـضيف شيئاً يُذْكَر ولـو من حيث أثره كبيئة منعكسة في الشخـصية الـتي أضحت غـريبة في الـزمان المكان. غريبة فيهما وعنهما! وبناء على الملاحظتيْن السابقتيْن فإننا نفتقد عنصراً هاماً آخر هو..

3- **عنصر الحركة والحيوية للشخصية نفسيّاً وعضوياً.** وهـي حركةٌ لن تظهر إلا مـن خـلال وجـود شخـصية علـى علاقـة صـدامية بالشخصية الأخرى مهما كان نـوعها. فمـن المعـروف أنَّ أية حـركة لن تتمَّ إلا في زمان ومكان محدَّديْن. والسبب في ذلك يرجع إلى فقدان الحدث الدرامي المفتقد إلى عنصر الدرامية، أو الصراع.

وأمـا مـا يظهر على الشخصية من تأزُّم فليس إلا ملمحاً زائفاً سرعان ما يختفي في الظـل، ثمَّ يتوارى. لأنَّ الأزمة التي يخلقها السباعي أزمة مفتعلة من أساسها. وما هي سوى مطية يَعبُر من خلالها المؤلف السباعي إلى ما يريد من مواعظ وتعليمية.

لـنلاحظْ أزمـة [الـشاعر] ومـوقِفَه مـن أوامـر زوجـته الدائمـة الـتي دفعـته إلى الاستهتار وعـدم إغلاق باب داره ليلاً. إنه سلوك صبياني حقاً. وهو سلوك انتقاميٌّ مفتَعَل من قِبَل السباعي ليبرر واقعةَ الباب المفتوح ليلاً ودخولَ الحارس من دون أيِّ رقيب.

قد يتساءل أحد محتجّاً: ألا يدخل اللص بيتاً ما وأبوابه مغلقة؟ والجواب: نعم يـدخل. ولكـنّ الحـارس لا يـدخل إلا لـضرورة أمنية باعتـباره مؤتَمَـناً علـى أرواح الـناس وبـيوتهم وأرزاقهـم. وبما أننا أمام مسألة فنية فإنَّ ذلك يدعونا إلى إدانة سلوكِ الـشاعر غـيرِ المنطقـيٍّ في مـا يـتعلق بفـتح بـاب داره لـيلاً عن قصد مسبّق على الأقل.

وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية [أحمد] في مسرحية (الحلم والحقيقة) الذي يكره زوجته "سعاد" التي تحبه لأنها تحب بجنونٍ مَنْ يكرهها!!

في مسرحية (حرية الموتى) يبرز من بين الركام الثلجي الهائل ومضةُ ضوءٍ فيفيض بعضُ الدفء والحرارة. فالموقف هنا إنساني بسيط على الرغم من عدم معقوليته.

ها هو رجل مهذَّب يَهَبُ حياته للآخر، لأنَّ الحياة ما زالت أمام هذا الآخَر واسعةً وطيبة. فالأهل موجودون وينتظرون. إنها تضحية كبيرة ورائعة تَنِمُّ على طيبة وخير عميمَيْن في أعماق السجين الأول أحمد. ولكن ما الذي يخيف أحمد من الخروج إلى العالم؟ هل العالم جحيم له وجنة لراجي المريض؟ ربما كان الأمر مرتبطاً بوجود الأصدقاء والأهل، أو بعدم وجودهم. ولكنَّ الحياة فسحة أمل وعمل نبني فيها علاقاتنا الاجتماعية.

بيد أنَّ ما يهمُّنا بالضبط من تفضيل الآخر على الأنا، أي التضحية بالنفس في سبيل الآخر، هو خوف الشخصية ـ أحمد ـ من الخروج من السجن الصغير المنضبط إلى السجن الكبير غير المنضبط. لأنَّ ذلك هو خوف الفرد من المجتمع الذي يمكن اعتزاله بالهروب إلى صيد السمك كما فعل مراد السباعي في حياته الاجتماعية مثلاً.

إنه حصار الروح في سكونية الموقف الرافض، لأنَّ العقل لا يؤمن إلا بالقانون الأخلاقي في صورة الضمير الحيِّ دائماً. هذا الحصار هو انكفاء على المعتقدات والعادات، وتنفُّسٌ للهواء من خلال ثقبٍ يطلُّ منه حارس لصٌّ!

إنَّ رفض أحمد الخروج من الزنزانة المظلمة هو خوف من الخارج. ولنلاحظْ هنا أنَّ الزمن ليل يسترخي على الجميع من دون أدنى أثر في نفس أحمد أو راجي أو الحارس. إنه زمن مُفْرَغ من الشحنة الكاشفة، ورطب بارد كالزنزانة، وساكن خامل كروح حارس السجن الذي تعوَّد النظر إلى السجناء كأنهم قطع أحجار تتآكل مع الزمن. إنه الحصار المرعب الذي يكشف خوفَ السباعي من العالم الخارجي ـ كموقف عقلي ـ لأنه لم يستطع أنْ ينسجم مع تطور البورجوازية السريع وانحرافها بسرعة أكبر عن مهامها الوطنية المأمولة. حينئذ لا غرابة في أنْ يكون السجين أحمد خائفاً هكذا. ولكنَّ الغرابة تكمن في شخصية راجي الذي

يقبل هدية صديقه. أما وجه الغرابة فيتبدّى في أنَّ راجي ليس نقيض المؤلف، قدْر ما هو صورةُ الظلم ومادته.

بهذا الأسلوب يخرج راجي ـ مراد السباعي ـ وهو يحمل بين عينيه أملاً. فما الذي ينتظره؟ إنه الأخلاق والضمير. وبهذا يصبح راجي حلماً أخلاقياً.

على الرغم من كل ماتقدم فإنَّ مسرحية (حرية الموتى) بموضوعها ومضمونها الجيدين ـ اللذيْن يشكلان نواة لعمل فنيٍّ دراميٍّ ممتاز ـ لم تستطع أنْ تقدّم نفسَها بقوة فنية أكبر مما هي عليه. لأنَّ نزعة مراد السباعي العقلانية التجريدية حالت دون نهوض صراعٍ من جهة، وبالتالي حالت دون تطور الشخصية عبر حدث مسرحيٍّ، أو صراع داخلي.

قد يوجد من لا يريد الخروج من السجن لينال حريته بعد صدور عفو عنه. ولكنْ لا بدَّ وأنْ تتنازعَه صراعات تتأرجح بين الخروج وعدمه. ولا ننسى أننا أمام فنٍّ يقوم على الاختيار والانتقاء. وعلى ذلك فإنَّ افتراض حالة سجين كهذا يفترض في المقابل معادلاً لعدم حبه للخروج. فمن خلال تناوب الصراعات بين تصور إمكانية العيش في الخارج، وتفضيل العيش في السجن إلى الأبد يجيء القرار الحاسم.

والقول نفسه ينطبق على راجي السجين الآخر. ألا تمنحه تلك الفرصة المفاجِئة في تبادل الأمكنة والأزمنة، أو لنقل: تبادل الحرية هذه الهدية الإلهية؛ ألا يمنحه ذلك شحنةً انفعالية كبيرة تفجِّر مكنوناته وقد أُحكِمت في صراع مكثّف حادٍّ، لتكشف عن كُمونات وطموحات تارة، وعن دهشة واستغرابٍ لمثل هذه الهدية غير المتوقعة التي لا تقدَّر بثمن؟ ألا يفكر أحد في إمكانية تحقيق هذا العرض غير المعقول واقعياً؟ ألا يفكر المرء ـ أياً كان ـ في مغبَّة انكشاف المؤامرة بين السجينيْن وتبديلْ رقميهما، وعدم رضى الحارس عن هذا التبديل واتخاذه موقفاً صلباً من السجينيْن المزوريْن للحقيقة؟!

بالتأكيد سوف يتسبب ذلك كلُّه في إلغاءِ هذه الحرية ومعاقبةِ السجينيْن لغشِّهما وخداعهما للسلطات الأمنية وانتحالِ شخصية غير الشخصية الحقيقية. بل وقد يؤدي ذلك إلى عملية ابتزاز من الحارس نفسه لا تنتهي إلا في القضاء على أحد الثلاثة!

إنَّ تلك اللحظة الفاصلة في تاريخ السجينيْن تخلق شحنة انفعالية درامية. ولكنْ يلاحظ المرء ـ للأسف ـ عكس ذلك كلّه نتيجةً لطغيان الأفكار باعتبارها الأكثر أهمية من غيرها لدى السباعي. إنَّ المهم في حكاية السجينيْن أنْ تنجح الخطة. وبنجاحها يكون الحارس غير أخلاقيٍ. بل هو شرير. ليس لأنَّ المكان هو سجنٌ قَدْرَ ما يشكّل الحارسُ طرفَ الشرِّ وانعدامَ الأخلاق مقابل الخير الأخلاقي.

ومع أنَّ موقف تبادل الأدوار بين السجينيْن صائبٌ بعامة إلا أنه موقف مصنوع بقسرية واضحة. وما يؤكد هذا الرأي هو أنَّ السباعي يعترف في كتابه (شيء من حياتي) إذْ يقول:

(ولا أنكر أنني كنتُ أجنح في الكثير من مواقفي نحو الجماعات والأفراد إلى أمور قد لا يغفرها لي أؤلئك الذين لا يعرفونني على حقيقتي [....] إنني أرفض بشدّة كل ما لا يقرّه العقل، وكلّ ما لا يتناسب مع بناء المجتمعات الجديدة التي أصبحت تتطلب أخلاقاً غير الأخلاق السائدة قبل ألف عام. والمأساة كل المأساة في هذا العصر أننا نعيش خلاف ما نفكر، ونبني حياتنا الأخلاقية على أسس لا نرى أنها تستطيع أنْ تتحمل ضغط المستقبل).[5]

أما السؤال الذي يجب طرحُه الآن فهو: هل ينطبق الاقتباس السابق على موضوعات مسرحيات السباعي ومضامينها؟

مما تقدم يمكن لنا أنْ نثبِّتَ النتائج التالية التي توصلنا إليها:

1- حين لم يعد مراد السباعي قادراً على مواكبة الطبقة البورجوازية التي كان ابناً لها، ويدافع عنها في المرحلة الأولى وفي بعض من الثانية، والتي كان ينظر إليها بمنظار أخلاقي نابع منه، ونتيجة لرفضها إيّاه ارتدَّ إلى ذاته يتعلل بأخلاقياته وحده.

2- هذه الأخلاقية التي ما زال يتبناها، والتي لم تعدْ قادرة على تفسير المتناقضات المستجدة أرغمته على أن يعيش غربة وتقوقعاً وانكفاءً على الذات.

---

[5] شيء من حياتي: ص 164. نفسه

3- هـذه الغـربة ليست في الأصل نتيجةً لعدم مواكبة حركة المجتمع، وإنما هي نتـيجةٌ لعـدم وعـيه بالظـروف الموضـوعية لـتلك الحـركة الجديـدة. وعـدم الوعي هو بالضرورة اغتراب وانحراف تتحكم به نظرة أخلاقية عاجزة.

4- جميع موضوعات مسرحيات السباعي القصيرة المنشورة في (تحت النافذة ـ أسئلةٌ تُطرح وأصداء تجيب ـ سباق في مسبح الدم) دليل على موقفه الـذهني التجـريدي مـن العـالم. ولكنَّ هذا الموقف لم يصل إلى حدِّ التأمل الفلسفي الإيجابي.

وبعـد. هـل يمكـن أنْ نـستعير رأيـاً مـن آراء السـباعي كـان قـد هـاجم فـيه كتاب [عصفور من الشرق] لتوفيق الحكيم لنسقطه عليه وقد جاءت مسرحياته الموصوفة سابقاً صدىً لأفكاره ومواقفه؟

يقول السباعي وهو يتكلم على القصص التي شوَّهَتْها مواضيعُها:

(فهذه القصة من أروع ما كُتب في اللغة العربية لولا نهايتُها الجافة المملَّة التي جاءت كنتيجة لطغيان أفكار المؤلف على العمل الفنيِّ في القصة، ولعل توفيق الحكيم يلاحظ ذلك ولكنه يريد أنْ يَبْرُزَ في أغلب مؤلفاته كمفكِّر أكثر منه كقصَّاص).(6)

(6) تحت النافذة: مراد السباعي. المقدمة ص 12. قصص ومسرحيات، دمشق. اتحاد الكتاب العرب. 1974

الباب الثاني

في القصة القصيرة

الفصل الأول

مدخل إلى تجربة القصة القصيرة

انشغل مراد السباعي على مدى تجربته الإبداعية بالفنون الأدبية التالية: (المسرحية والعرض المسرحي ـ القصة القصيرة ـ السيرة الذاتية ـ أدب الرحلات ـ قصة الأطفال). وقد كان حريصاً ـ كأبناء جيله ـ على أن يمتلك أسلوبه الخاصَ في الإبداع. وعلى هذا فإنّ الأسلوب (ينبع من شخصية المؤلف) المكوّنة من عوامل شتى صنعتها البيئة والثقافة والتجربة والأخلاق.[1]

في مقدمة مجموعته القصصية (تحت النافذة) يكتب مراد السباعي ما يراه أساساً في فنّ القصة. وهو يجاهد لتأكيد اقتران ممارسة الكتابة بالتجربة الذاتية. لأنّ..

(الذي لم يشترك في الحرب ولم يحضر غمار معاركها الرهيبة هو أعجز من أن يتحدّث عن الحرب لأنه يجهلها [...] وأنا لا أصدّق إطلاقاً أن رائعة همنغواي "الشيخ والبحر" قد صدرت عن غير تجربة).[2]

أما فنّ القصة فهو (خلقٌ جديد وصياغةٌ مبتكَرة. وهي أبعد ما تكون عن الصناعة الخاضعة لعملية القوالب)[3]. وبذلك يكون الفنّ انتقاءً واختياراً[4]. لأنّ لكل شخصية سلوكَها الخاص بها ولغتَها وأحاسيسها. وأما التسرّع في تثبيت الحادثة دونما اختمار فيؤدي إلى السوء والفشل.

---

(1) تحت النافذة: ص 7 ـ 8
(2) نفسه: ص 6
(3) نفسه: ص 8
(4) نفسه: ص 9

غير أنَّ أهم آرائه مثاراً للنقاش يتجلى في قضيتين. أما الأولى فتتعلق بالزمن القصصي.

فـ (الحاضر لا يصلُح للقصةِ لأنه يفتقر إلى التخمّر. والزمنُ البعيد هو الذي يصهر الحوادثَ ويغيّر من طبيعتها ويحوّلها إلى معدِن قابل للصياغة. والمعالجةُ الفنية تكون أقوى ما يمكن أنْ تكون حين تُصاغ القصة على شكل ذكريات لأنَّ الزمن كفيل بأنْ يمحوَ التفاهاتِ جميعَها [...] أي أنَّ الزمن في الذكريات هو الذي يقوم بعملية الانتقاء والاختيار والتصفية).[5]

وأما القضية الثانية فتتعلّق بالموضوع، حيث يرى السباعي أنَّ..

(القصة التي لا تتضمن موضوعاً [هي] بلا شك أكثر فنية لأنها تستطيع التجرد من ضغط أيِّ مادة دخيلة).[6]

وعلى هذا يفضّل مراد السباعي القصةَ من دون موضوع. أو لنقلْ: إنَّه يفضّل القصةَ التي تدور في فراغ. وهذا يعني أن القصة والموضوعَ لديه أمران مستقلان. لأنَّ القصة (فنٌّ خالص)، ولأنَّ (الموضوعَ – أو الفكرةَ ـ مادةٌ دخيلة تريد الوصول إلى ذهن القارئ على حساب فنية القصة).[7]

ولكنْ هل كتب مراد السباعي قصةً ما امتثالاً لآرائه السابقة؟. لنقرأ النص التالي من اعترافه التنظيري:

(الأحسن فنياً فيما أرى أن تتفجّر الفكرة من الحادثة دونما تهيئة وإعداد. [...] وأنا شخصياً لا أختار أفكاراً معيّنة لقصصي، بل أترك للحادثة أن تختار الموضوع الملائم لها فأتبنّاه وأسير في اتجاهه).[8]

واضح هنا أنَّ مراد السباعي يخلط أفكاراً كثيرة بعضها مع بعض بعيداً عن طبيعة قصصه وموضوعاتها ومضامينها. لكنّ المدهش في الأمر هو تصريحُه بأنَّ

---

[5] تحت النافذة: ص 10

[6] نفسه: ص 12. وما بين [...] من قبلنا للربط.

[7] تحت النافذة: ص 12

[8] نفسه: ص 12

المؤلف لا علاقة له في اختيار موضوعاته وانتقائها. بل إنَّ الحادثة، بما هي زمنٌ متقادمٌ، هي التي تقوم بدور الفاعل في فرز الفكرة وتقرير صلاحيتها من غيرها ليقوم عليها عمل إبداعي ما. وهذا يقودنا إلى أنَّ قصص مراد السباعي قد صدرت عن تجربة ذاتية، وأنَّ أبطالها هم مراد نفسه. وهو ما يعني أنَّ هذه القصص ذات سمات وثائقية في أعمها الأغلب، وأنَّ الحوادث هي التي تقود قصصه وليس الشخصيات.

يستطيع المرء أنْ يلاحظ أنَّ قصص مراد السباعي تميل في أعمِّها الأغلب إلى قصص الحب المكبوت أو المقموع. وهذا موضوع أثير لديه. الأمر الذي يكشف عن قاص رومانسي كثير التأمل الذاتي.

في إطار طبيعةِ السرد وشكله يوافي السباعي أسلوباً نمطياً من حيث تطورُ الحكاية والسردِ القائمَيْن على زمن خطّيٍّ تعاقبي أفقي، يُظهر الآنات الثلاث؛ الماضي والحاضر والمستقبل؛ وفق التسلسل التقليدي. ولهذا يُصِرُّ السباعي عبر منطق التتابع وبساطة اللغة الواعية على معالجة حكاياتِ قصصه وفق رؤية تبريرية تترتب بموجبها النتائج على المقدمات، وترتبط النهايات فيما بينها بمنطقية الأسباب، مما يوحي للقارئ بالثقة فيما يقرأ، ويوهمه في آن واحد بالحقيقة.

وما دام السباعي كاتباً واقعياً فإنَّ لغته أشبه باللغة اليومية، وتحاول أنْ تحاكيَ الواقع من دون أنْ تطابقه. وهذا يجعل من تلك اللغة أكثر ميلاً إلى مقاربة تحليل دواخل الشخصيات وإنْ بشكل بسيط، أو التعليق على الأحداث، ووصف الأشياء، وإبداء وجهات النظر المحدَّدة أياً كان مستوى الشخصيات الاجتماعيُّ والثقافيُّ، وهي كلها شخصيات شعبية، لإيمان السباعي بأنَّ لغة الفن والأدب لغةٌ خاصة جداً حتى وإنْ اشتبهت أو التبست بلغة الواقع اليومي. وهذا ينسجم حقيقة مع رؤيته الفنية والفكرية التي ضمّنها بيانَيْه في مجموعتيه القصصيتين (الشرارة الأولى) و (تحت النافذة).

يفصح إبداع مراد السباعي القصصي على الدوام عن مرجعيات واقعية عاشها بنفسه منذ طفولته وحتى كهولته. لقد كان شغوفاً بالحياة الاجتماعية. ولهذا نراه في سيرته الذاتية الجميلة (شيء من حياتي) حريصاً على تأكيد أهمية التجربة

الحية المباشرة للمبدع، لأنها زاده الفني والفكري. ومَنْ يتأمل في تلك السيرة سوف يدهشه الاختيار الدقيق للّحظات التاريخية التي يتم توثيقها في الذاكرة الجمعية. وأمر كهذا ينطبق بدقة على موقف السباعي ووجهة نظره من علاقة الكاتب المبدع بمادته التي يجب أنْ يُخضعَها للاختيار والانتقاء والترتيب انطلاقاً مما نظّر له أرسطو حول الفعل الواحد، وطول الحكاية في المسرحية، أو الملحمة، وما يجب أنْ يتوافر في المسرحية من بداية وعقدة ونهاية.

وعلى هذا فإنَّ مراد السباعي لا يتوانى عن ربط الإبداع بالتجربة. وإذْ كانت أسرة السباعي موسَرَةً مادياً في عشرينيات القرن العشرين، خاصة ما بين الحربين العالميتين، ولم يشعر بالجوع أو الفاقة كما ذكر في سيرته، فإنَّ التجربة الوجدانية هي التي يجب أنْ يتمّ التأكيد عليها بجدية. وأمر كهذا يجعلنا نصنّف السباعي في جملة المبدعين الملتزمين بقضايا مجتمعهم المختلفة، خاصة ما يتعلق بالقضايا التحررية على كافة المستويات. بل وهذا ما جعله متمرداً على المواضعات الاجتماعية المقدسة.

لذلك كله كان لا بدّ للسباعي من أنْ يتخير لإبداعه لغة فصيحة سهلة معبرة ودالة، فكان أنْ نجح في اختراع لغة أدبية لا هي بالفصحى، ولا هي بالعامية. بل إنّها لغة فصيحة، ومزيج فريد من اللغتين نافس بها توفيق الحكيم.

ولّما كان الإبداع موجهاً إلى الآخر فقد حرص السباعي على أنْ يكون بعيداً عن الهذر والاستفاضة والثرثرة، سواء في قصصه ومسرحياته، أم في سيرته الذاتية.

لكنْ مع كل التزامه بقضايا المجتمع فإنَّ ما كان يحكم كتابته المختلفة نابع من قلق وجودي طوّره لصالح الإنسان الضعيف. وقد كان يعرف ذلك ويعيه باقتدار حيث يقول:

(وعلى الرغم من اعتقادي بعبثية الوجود أجد أنَّ الحياة يمكن أنْ تُعاشَ في أقسى الظروف).[9]

---

[9] شيء من حياتي: مراد السباعي. ص 12. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1978.

بل إنَّ السباعي لا يتوانى عن نقد الذات لعرض ما هو مشترك يفيد الناس فكان صريحاً في نقد المجتمع، جريئاً في تشخيص العيوب. ولعل هذه الصراحة قد أتته من أثر الواقع الاجتماعي والاقتصادي الشنيع في الحياة الاجتماعية، ومن بيتِ العائلة المُسيَّس، ما أكسبه وعياً باهراً بما يجب أنْ يفعله كمثقف ومنورٍ وطني من خلال الأدب القصصي والمسرح نصاً وعرضاً.

وإذا كان السباعي وفياً ومخلصاً لأفكاره النظرية في فنَّيٍّ القصة والمسرحية من حيث الاختيار والانتقاء والبساطة فإنه في سيرته الذاتية [**شيء من حياتي**] يطبّق ذلك بصرامة ودقة. بل إنَّ العنوان يشير إلى ذلك بصراحة مطلقة، لأنَّ حياته مليئة بالأحداث سواء أكانت موضوعية أم ذاتية، معقولة أم غير معقولة. وأمر كهذا يخلق فجواتٍ كبيرةً وكثيرةً في التاريخ العام والشخصي. كما يخلق لدى القارئ إرباكاً في متابعة السرد نفسه. ولِتجنُّبِ مثل هذه الفجوات التي تَضُرُّ بالسرد فإنَّ مراد السباعي يلجأ إلى تقنيات فنية مختلفة، الأمر الذي جعل اختياراته للحوادث خاضعاً لعين مصور سينمائي منشغل باللقطات الدالة والمعبرة، والمترابطة بعضها مع بعض بوساطة المونتاج. إننا نرى أكثرَ مما نقرأ. و الذي نراه ذو طابع حركي يدعمه الوصف والسرد والتعليق القصير السريع. ولهذا فإنَّ القارئ/ الرائي يضطر إلى مِلء الفجوات التي يخلّفها الانتقاءُ واختيارُ الحدثِ أو الواقعةِ الموصوفان من ذاكرته ومن تجربته الواقعية، أو المعرفية والتاريخية، ومن استنتاجاته المنطقية التي تخضع جميعاً لتأمله الذاتي الرومانسي. لكنَّ السباعي يحيل ما هو ذاتي إلى قضية موضوعية.

إنَّ نقد الذات يعني تقويماً يُشكِّلُ أولى الخطوات الجادة نحو نقد الآخر، ويفسح مكاناً واسعاً لعرض ما هو مشترك لأنَّ (**وراء القبح تكمن صورة الجميل ووراء صورة الشر يتوارى الخير**).[10]

وإذا كان الاختيار والانتقاء يَضُران بالتتابع الزمني والتاريخي ويحتاجان إلى لغة بلاغية تُرمِّم وتردم الفجوات فإنَّ السباعي لا يفعل ذلك. بل إنه يكتب بلغة سهلة بسيطة عبر سرد يوميٍّ أنيق وموحٍ. ولهذا نراه يعرِّف السردَ بأنه :

---

[10] شيء من حياتي: ص 14

(الأسلوبُ الإنشائي المستعمَل في تصوير الأشخاص وسردِ الحوادث وتحويلِ الأفكار والمشاعر وتجميدِها في قوالب كلامية).[11]

على أنَّ المهم في تعريفه التقليدي هو (تصوير الأشخاص) الذي يتيح له إبداعَ وضعيات إنسانية خاصة لشخصياته و حوادثه. لكنَّ ذلك لم يسعفه كثيراً في القصة التي تستطيع أنْ تقفز فوق الأزمنة والأمكنة ما شاء لها الفن، وهذا ما دعاه إلى كتابة المسرحية باعتبارها تجسيداً حياً لتلك الصور، أو هي تصوير حي لتلك الأوضاع الإنسانية الآن وهنا، على الرغم من أنَّ المسرحية التقليدية لا تسمح بالقفز وتداخل الأزمنة. لأنها نسيج متكامل من الزمن التعاقبي المتسلسل، وكما تستدعيه الحبكة المسرحية التقليدية.

وإذا كان تداخل الأزمنة والأمكنة في القصة يمكن حلُّه عن طريق الحذف والتلخيص والتكثيف والتعليق والمقارنة، ويقدم للقصة حيويةً حرص عليها مراد السباعي، فإنه في المسرحية غير وارد على الإطلاق. الأمر الذي استدعى منه تركيزاً في اللغة والشخصيات والفعل. وهي جميعاً تشكّل لديه تضافراً باهراً. فالشخصية بسيطة غير مركبة لأنها شعبية. ولهذا فإنَّ لغتها تنسجم معها ضمن حركةٍ موحية، أو فعلٍ معبّر، لا زيادةَ فيه ولا نقصان.

يبدو التصوير الخاطف للحوادث اليومية الاجتماعية والسياسية وغيرِها عبر لقطات سينمائية حلاً موفقاً في السيرة الذاتية (شيء من حياتي)، كما هو موفق في الجزء الثاني من السيرة (محطات في حياتي)[12] الذي نشره على نفقته الخاصة عام 1990 في حمص، والذي هو مزيج من السيرة الذاتية وأدب الرحلات. لكنه لم يفارق الجزء الأول من حيث الالتزام بالاختيار والانتقاء والتكثيف وتداخل الأزمنة والأمكنة أو القفز فوقها لتكوين صورة شمولية من التجربة الحياتية الذاتية بفرحٍ وتأمُّلٍ عميقَيْن على خلفيةِ مقارنةٍ بين ما كان وما هو كائنٌ الآن، سواء في أوروبا أم في حمص التي يعشقها.

---

[11] الشرارة الأولى: ص 11. دمشق. 1962 وزارة الثقافة والإرشاد القومي. السلسلة القصصية (4).

[12] محطات في حياتي: حمص 1990. ط 1. مطبعة الجندول.

ومرة أخرى نجد دلالة العنوان صريحة واضحة لا لبس فيها. حتى لتبدو حياة مراد السباعي اختيارات وانتقاءات محدَّدةَ الأهداف. حيث يصبح الجزء دالاً على الكل، وحيث يغدو الجزء نموذجاً فعالاً للكل.

يقوم إبداع السباعي الفنِّيُّ بعامة على ما يلي:

1- لغةٌ بسيطة يومية خالية من البلاغة المتكلفة.

2- نماذجُ بشرية من القاع الاجتماعي في قصصه، وأخرى من عِلية القوم في مسرحياته لها أوضاعها المخصوصة، وقد كان لها فعلها الخطير في الحياة الاجتماعية.

3- اقتصادٌ في الأفعال، والحركة الخارجية، بما لا يُثقل النص القصصي أو المسرحي، ومن دون إخلال بالمقاصد الاجتماعية والأخلاقية الخاصة بالحكاية والشخصيات والمصائر.

4- وضوحٌ في الأهداف والغايات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية حيث يسعى إليها مباشرة من دون لفٍّ أو دوران أو تعمية.

5- ابتعادٌ عن الغموضَ والإبهام بالرغم من أنه يجنح إلى التصوير الفني. لكنه لا يوغل في الغموض إن اضطره الموقف الفني إلى ذلك.

6- قصصه القصيرة هي حقاً كذلك لأنه يركِّز على فعلٍ سردي أو درامي واحد، ويعالجه من زوايا مختلفة. ولهذا كتب السباعي ستَّ مسرحيات من ذوات الفصل الواحد ذات النزوع الواقعي من أصل إحدى عشرة مسرحية.

7- صدقٌ فني عالي المستوى في معالجة القضايا الاجتماعية والأخلاقية والسياسية بسبب صداميةِ مراد السباعي لمجتمعه، وحرصِه على مناهضة كل ما هو متخلفٌ متحجرٌ معوّقٌ لحركة تقدم المجتمع.

8- إحساسٌ عالٍ بالمسؤولية التاريخية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية تجاه مجتمعه الذي تنخره التقاليد المقدسة البالية. ولهذا كان نهضوياً تنويرياً بامتياز.

9- تمردُه الدائمُ على المواضعات الاجتماعية أياً كان شأنُها. ولهذا كان محارَباً من قِبَلِ كثيرٍ من التيارات الأصولية. الأمر الذي يجعلنا نفهم موقفَه الصارمَ

من هجوم بعض الحركات الدينية على أحد عروضه المسرحية الذي جمع فيه النساء والرجال من الجمهور في أحد بيوت حمص في بداية الأربعينيات من القرن العشرين، كما نفهم استمرارَه في تقديم العروض المسرحية في أي مكان يتوفر له، ولجمهور مختلط.

10- على أنه في المراحل الأخيرة من حياته كتب نصوصاً سردية درامية ذاتَ طابع تأملي فلسفي أكثرَ منها قصصاً أو مسرحيات، رغم أنَّ شكلَها الفني شَكْلٌ حواري. وهي ثمرة تجربته الطويلة في الحياة العريضة، وثمرةُ تأمُّله في علاقات الناس بعضهم ببعض. خاصة علاقةَ الفنان والكاتبِ بالناس من دون أنْ يحيد عن لغته البسيطة. لكنها هنا تميل إلى التفلسف لأنَّ الموضوع والمضمون يتطلبان ذلك باعتبارهما تأمليَّيْن ذهنيَّيْن، أكثرَ منهما دراميين. بل لنقل: إنهما صراع أفكار أكثرُ منهما صراع إرادات على قضايا مجتمعية.

لقد كان مراد السباعي رائداً فذّاً من رواد نهضة ثلاثينيات القرن العشرين، ومنوِّراً عظيماً، ومحارباً عنيداً حتى منتصف ستينيات القرن نفسه. وقد خلّف لنا بشخصه نموذجاً فريداً للفنان الواقعي المبدع الملتزم من دون ضجيج افتعله غيرُه لنفسه، أو افتعله أناسٌ آخرون له. وعلى هذا فإننا سوف نفصِّل ما أجملناه حول سرده القصصي في الصفحات القادمات.

الفصل الثاني
مراد السباعي مُنظّراً

وَعْيُ الأسلوب الفني:

كل المبدعين ـ ومن دون استثناء ـ يحرصون على تعميق خصوصياتهم الفنية بهدف خلق ما يميزهم عن أقرانهم. والحقيقة فإنّ هذا الإجراء مهمّ جداً، ليس لمعرفة المبدع وحسبُ بل ولمعرفة تمايزات الإبداع ذاته، بحيث لا تكون قصائدُ الشعر كلها، ولا القصصُ كلها..إلخ.. متشابهةً، فإذا هي نسخ كثيرة، مكرورة، لنموذج واحد.

غير أنَّ ما يشكّل هاجس الحرص على خلق تمايزات بين المبدعين يكشف في جانب آخر عن وعي خلاّق بعمق التجربة الإبداعية من حيث علاقتها بالتجربة الإنسانية. ولعل هذا الوعي هو ما يُمَكّنُ المبدع من إنتاج فنٍّ، أو أدبٍ لا ترقى إليه إبداعاتٌ أخرى لأسباب كثيرة؛ منها موهبة المبدع نفسه، ومنها وعيه العميق لواقعِهِ وفنِّه، ومنها علاقته بالآخر.

والمؤكّد أنَّ تلك التمايزات تُفْصِح في جوهرها عن خصوصيةٍ تُشَكّل هويةَ المبدع وتُمَيِّزُه من غيره، بحيث تُنسَبُ إليه ويُنسَب إليها. بل ولعلّها تصبح نهجاً لكثير من المريدين والتلاميذ، فإذا بها تتحول ـ والمبدع معها ـ إلى مدرسة أو مذهب أو اتجاه. وإذا هي نموذج فذٌّ من الإبداع يحرص الآخرون على الاقتداءِ به، والإبداعِ على مثاله. وبذلك يصبح من نافل القول الجهرُ بأنّ تلك الخصوصية هي ما تمَّ الاصطلاح عليه بـ"الأسلوب". لهذا كان النقد أكثر حرصاً على تفنيد، وتفريد، المميزات الأسلوبية لهذا الكاتب أو ذاك.

ولما كانت فرص الإبداع غيرَ متكافئة، ولا متجانسةً، من حيث ارتباطُها بالاستعدادات الفطرية والاجتماعية والثقافية والمعرفية للمبدعين أنفسهم فإنّ

تمايزاتهم تنبع من فروقهم الفردية بما هي مواهب فطرية ، ومن تجاربهم وخبراتهم وثقافتهم الذاتية بما هي تجارب اجتماعية تتواصل مع المجتمع ، أو تنقطع عنه في السلب والإيجاب. ولهذا فإنّ المسعى الدائم للمبدعين يجتهد نحو تكريس خصوصية الأسلوب الفردي. وفي هذا المسعى دفاعٌ عن أصالة الابتكار بما يمايزه من التقليد والإنتاج وفق نموذج قَبْلِي.

لذلك كله حرص المبدعون على ادِّعاء امتلاكهم لأساليبهم الخاصة بهم. غير أنّهم عمدوا قاصدين إلى تفسير، وتأويل، آرائهم وأفكارهم التي تجعل من فهمهم لمعنى "أسلوب" ينسجم مع تلك الأفكار.

لقد شغلتْ قضيةُ الأسلوب مبدعين وناقدين كثيرين. وفي الحقيقة فإنّ موضوعةً كهذه ليست فائضةً عن الحديث النقدي النظري، أو التطبيقي. بل هي مطلب مُلِحٌّ. ولعل ما ذهب إليه "هـ. ب. تشارلتن" من أنّ الأسلوب يختلف باختلاف الكتّاب من جهة، وباختلاف الموضوعات من جهة ثانية قد صار مطيةً لمن نهل منه فيما بعدُ. ولهذا لا يتوانى "أحمد الشايب" عن التصريح بأنَّ الأسلوب هو **(الوسيلة اللازمة لنقل أو إظهار ما في نفس الأديب من تلك العناصر المعنوية)**.[1] ولكنّ الشايب لا يتوقف عند هذا التعريف البسيط. بل إنه يتتبع معنى هذا المفهوم لغوياً في المعاجم وكتب الأدب والنقد العربية ليخلص إلى أنَّ الذي يعنيه منها جميعاً هو...

(أنّ الأسلوب منذ القِدَم كان يَلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لِنَقْلِهِ إلى سواه بهذه العبارات اللغوية).[2]

وعلى هذا يرى أحمد الشايب أنَّ هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم الذي كتب فيه كتابه الآنف. وعليه فإنَّ...

---

[1] الأسلوب: أحمد الشايب. ص 10. مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة. ط 5 مزيدة ومنقحة. بلا تاريخ.

[2] الأسلوب: نفسه. ص 52

(الأسلوب هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيارِ الألفاظ وتأليفِها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضربُ مِن النّظْم والطريقةُ فيه).[3]

ويطرح "أحمد الشايب" مداخلات كثيرة حول أساليبَ تتعلق بالموسيقا والرسم والأدب وغير ذلك. وهذا إفصاح عن أنّ تلك الأساليب تختلف باختلاف الموضوعات والمضامين مع حرصه الشديد على تأكيد وحدة العمل الإبداعي.

إنّ مراد السباعيْ ـ بعد كل ما تقدّم ـ لا يشذُّ عن فهمِ مُنَظّري الأسلوب. بل إنه ينهل من آرائهم وأفكارهم ويصوغ ما ينهله بلغته هو من دون استعارة واضحة صريحة. ولعل مراد السباعي يريد بذلك أنْ يمتلك تنظيراً خاصاً به مقروناً إلى تجربته المسرحية والقصصية ليكون هذا التنظير حاملاً ومرجعيةً في آنٍ واحد!

لا يعني الأسلوبُ لدى مراد السباعي....

(الجُمَلَ الإنشائيةَ التي نستعملها في الكتابة، ولا الخامةَ التي تُرسَم عليها اللوحةُ أو الإطارَ المحيط، وإنما هو اللوحةُ ذاتها في ألوانها المتناسقة المتجانسةِ وفي أبعادها وظلالها وكلِ ما فيها)[4]

بتحليل نص السباعي السالف سنرى أنّه يركز على "كلّيَّة" العمل الإبداعي. وأنَّ الأسلوب بالنسبة إليه ترتيب مخصوص مقصود للأجزاء المكوِّنة للقصة بشكل متناسق ومنسجم، وبالتالي يخطئ...

(مَنْ يظنُّ أنّ الأسلوب هو القالب الذي تُفْرَغُ فيه حوادث القصة وشخصياتها ومناظرها، فليس للقصة قالب معين ولا إطار خاص، إنها خلق جديد وصياغة مبتَكَرة....).[5]

وكأنه بذلك يُعلن أنْ لا فَهْمَ ولا تذوُّقَ للأدب أو الفنِّ إلا بوعيِ العمل كلّه.

---

[3] الأسلوب: نفسه. ص 52 ـ 53

[4] تحت النافذة: مراد السباعي. ص 7. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1974

[5] تحت النافذة: نفسه ص 8

وفي الحقيقة فإنّ أيّ عمل إبداعي هو جزء فعّال في هذا العمل بالتحديد، ولا يمكن فصله، أو التغاضي عنه، أو فحصه معزولاً عن السياق العامّ للأثر الإبداعيّ نفسه. وفي هذا التفكير ضرب من الوعي المتقدّم لدى السباعي؛ ليس بمكوّنات العمل الإبداعي وحسب، بل بماهية هذا العمل وبضرورة النظر إليه بكلّيّته.

وفق تلك الآراء يكون الأسلوب لدى مراد السباعي هو الكيفيةَ الخاصةَ التي يجمع فيه المؤلّف أفكارَه وحوادثه وشخصياته، وكلّ مكوّنات العمل الإبداعي التي كانت أجزاءً متنافرة في كلٍّ واحدٍ يقوم على شرطين هما "الممكنُ والجمال".

وإذنْ فإنّ الأسلوب بحسبِ ذلك هو خصوصية القاصِّ بالتحديد. لأنه لا أحدَ يمكنه أنْ يكتبَ بأسلوبِ "وليمْ سارويان" أو "تشيخوف" أو "موباسان" مثلاً.[6]

إنّ مراد السباعي ـ كأبناء جيله ورعيله الأدبي ـ لا يشذُّ كثيراً عن تبنّيه لتلك الأفكار الأدبية، أو النقدية، التي ترى في عمق الأدب بعامة رسالةً ما. وفي الوقت نفسه ترى تفرُّد الأدباء والمبدعين بعضهم عن بعض.

يرى "أحمد أمين" أنّ لكل إنسان أسلوباً سواء أكان كاتباً أم لم يكن. بل إنّ ما يقوم به الكاتب من اختيارٍ للكلمات وترتيبها في شكل خاص يُكسبها ويمنحها موسيقا وإيقاعاً خاصاً بها هو ما يشكّلُ أسلوباً محدّداً.

(وهذا كافٍ لإثبات أنّ الأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية أو كما قال "بِفِنْ" في عبارته المشهورة إنّ الأسلوب هو الرجل [..] والأسلوبُ ليس ثوبَ الكاتب، بل جِلدُه).[7]

ويتابع مراد السباعي وفق تلك الرؤى والأفكار مقرِّراً بثقة أنّ الأسلوب..

---

[6] تحت النافذة: نفسه ص 8

[7] النقد الأدبي: أحمد أمين. ص 113. لجنة الترجمة والتأليف والنشر. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة 1963. ط 3

(ينبع من شخصية المؤلف. ولكل مؤلف شخصيّته الخاصة المميّزة المكوّنة من عوامل لا تحصى، صنعتها البيئة والثقافة والتجربة والأخلاق، وهذه العوامل لا يمكن إطلاقاً أنْ تتهيأ لشخصية في آنٍ واحد).[8]

من المؤكّد أنّ وجهة نظر السباعي تلك صحيحة من حيث إنّ لكل مؤلف أسلوبَه. ولكنّ هذا ـ لحسن الحظّ ـ ينطبق على المبدعين الكبار الذين لا يشبهون إلا أنفسهم. الأمر الذي يجعلنا نعترض على تعميم "أحمد أمين" الذي جعل الناس كلهم أصحاب أساليب أيّاً كان شأنهم، لأنه يُفرِغُ الأسلوب من ميزته الإبداعية، ويجعله أقرب إلى السلوك الشخصي الذاتي العفوي.

وإذا كان "أحمد أمين" يريد أنْ يدلل فقط على أنّ الخصوصيةَ المتفرّدة لكل إنسانٍ هي حقيقةٌ في إطار الجنس الإنساني فإنه يفعل ذلك ليؤكّد على خصوصية تفرد المبدع.

غير أنَّ مراد السباعي قد تجاوز هذا المنزلق بطرح رأيه مباشرة. ولهذا نرى، وبالاستناد إلى رأي السباعي نفسه، أنَّ التاريخ الأدبي الإبداعي ـ ومثله كل تواريخ العلم والفلسفة والأخلاق والسياسة..إلخ ـ لا يَذْكر من صغار الكتّاب أحداً. بل إنه يكتفي بالأصول من المبدعين الذين يطبعون بإبداعهم عصرَهم ويصوغون الذوقَ والتفكير الأدبيَّ والفنيَّ، ويَسِمونَ هذا العصرَ بسماتِهم وخصائصهم الذاتية الإبداعية أمثال "تشيخوف ـ بلزاك ـ المتنبي ـ الجاحظ ـ أبي تمّام ـ أبي نواس" وغيرهم، بحيث تصير أساليبهم سمة العصر. وهذا الاكتفاء بذكر الكبار من المبدعين يقوم في حقيقته على أنّ الكثيرين من الكتّاب، وفي كل العصور، كانوا متشابهين غير متفرّدين. ووفق ذلك تتراجع، أو تتوارى، مقولة السباعي العامة جداً من أنه لا يوجد شيء اسمه تقليد[9]، وأنّ هذه الكلمةَ، أي التقليد، لم يستعملها النقاد بحسب رأيه إلا للتخلّص من تحديد خصائص كل أسلوبٍ على

---

[8] تحت النافذة: نفسه ص 7 ـ 8

[9] تحت النافذة: نفسه ص 8

حدة[10]، وكأنَّ السباعي بذلك يتّهم النقادَ بقصورٍ معرفي أو ثقافيٍّ، وربما منهجيٍّ. بيدَ أنّ هذا الرأي يُنْتِج رأياً آخر مخالفاً لرأي "أحمد أمين" الذي يرى أنّ الناسَ كلهم، ومن دون استثناء، يملكون أساليبَهم الخاصة! حيثُ يرى السباعي أنّ لكل مؤلّف شخصيّتَه الخاصة المميِّزةَ له، أي أنَّ له أسلوبَه الخاص به من دونِ غيره.

وإذْ يضرب مراد السباعي مثلاً بالشعراء الذين يكتبون على النهج التقليدي ـ مفرِّقاً بين الشعر التقليدي والقصة من حيث التأليف ـ فإنه لا يرى الشعراء تقليديين لمجرد التزامهم بالشكل، لأنَّ مضمون قصائدهم قد تغيّر تغيُّراً كلّياً عمّا كان سائداً.

وإذْ كان الشكل ثابتاً فإنه لا علاقة له بالأسلوب البتة. وأما المضمون، باعتباره متغيّراً ومتحركاً فهو الأصل كونه على علاقة بحركة الشاعر ـ المبدع ـ في المكان والزمان؛ أي بتجربته الذاتية. بل إنَّ السباعي يسخر من ذلك حين يقول:

(ما أجملنا حين نتحدث عن الشكل ونهمل المضمون، وحين نتحدث عن الإطار ونغفل اللوحة)![11]

وبذلك يعلن مراد السباعي أنّ التجربة، بما هي مضمونٌ، هي الأسلوب. وعلى هذا ينهض لدينا السؤال الإشكالي التالي: هل الأسلوب هو المضمون وحسب؟!

إنَّ ما يختم به السباعي آراءه ووعيه النظري للأسلوب هو أنه **الترتيبُ المخصوص للأجزاءِ**، حيث..

(لا تتكوَّن القصة في ذهن القصاص على صورة كاملة، بل أجزاء صغيرةٍ متناثرةٍ من الأفكارِ والحوادثِ والصورِ والشخصياتِ، فجميع هذه الأجزاء وتنسيقها وترتيبها بشكل منطقي وجميل هو المقصود بكلمة أسلوب)[12]...

حتى لكأنّ السباعي يُشعرنا بأنَّ السردَ هو كذلك؛ أي تنسيقاً وترتيباً لأحداثٍ في أوضاع مخصوصة. وهذا رأيٌ كما يبدو صحيح، وينسجم مع الاتجاهات الحديثة

---

[10] تحت النافذة: نفسه ص 8

[11] تحت النافذة: نفسه ص 8

[12] تحت النافذة: نفسه ص 7

في النقد التي ترى أنّ أي عمل أدبي هو سرد لغوي مخصوص في الدرجة الأولى، مما يجعل رأي السباعي متقاطعاً ومتّسقاً في عمومه مع مذهب عبد القاهر الجرجاني في "النَّظْم" الساعي إلى الكشف عن شعرية النص.

هكذا فكَّرَ مراد السباعي بجرأة وبساطة لغوية. وأظنه كان مخلصاً لكثير من أفكاره وتجربته الشخصية والذاتية التي نهل منها عموم قصصه ومسرحياته، وهو يضع نصب عينيه قرّاءً - أو جمهوراً - سوف يتلقّوْن إبداعه مباشرة.

غير أنّ السباعي - ومنذ زمن بعيد، وبعد صدور مجموعاته القصصية والمسرحية التي عالج في مقدماتها قضايا نظرية تتعلق بالإبداع الأدبي الفني - لم يُعِرِ الأفكارَ النظرية اهتماماتٍ جادةً، ولم يتابع ما كان بدأه. وربما كان السبب - أو الأسباب - خلف ذلك هو تحوُّله من إبداع نصٍّ قصصي أو مسرحي واقعيّيْن إلى إبداع نصوص قصصية ومسرحية تنحو نحو التأمّل الذهني التجريدي الذي يحاول أنْ يفلسف الأشياء والحياةَ والمجتمعَ من وجهة نظر أخلاقية لم يَحِدْ عنها أبداً. لكنها هنا لبست لبوساً تأمليّاً وقد نظر إليها من وجهة نظر الفكر التأمُّليّ التجريدي، على الرغم من أنّ خلفياته ومرجعياته ما تزال هي الحياةَ الاجتماعية الواقعية، وتجربتَه الذاتية.

الفصل الثالث
أوهاج السرد
في قصص مراد السباعي

مقدمة:

يفصح مراد السباعي من دون أدنى لبس عن وعيه النظري بطبيعة السرد القصصي من خلال بيانيه الناصعين المؤرخ أحدهما بعام 1962 في مجموعته (الشرارة الأولى)، وثانيهما بعام 1974 في مجموعته (تحت النافذة).

ومن الملاحظ أنَّ اثنتي عشرة سنة تفصل بين البيانين، الأمر الذي يسمح لمراد السباعي بأنْ يعود إلى تأمل تجربته الإبداعية السردية بخاصة، والتي بدأت منذ عام 1948 بمجموعته القصصية (كاستيجا)[1]، وإلى التنظير لرؤيته الخاصة في السرد القصصي من دون القيام بإجراء قياس على تطوّر السرديات السورية، أو العربية، في حينه. وهو في ذلك يوفّر على الدارسين والباحثين والنقاد عناء متابعة أفكاره عن طبيعة السرد ووظيفته لديه.

لكنَّ السباعي في جانب آخر كان قد قدّم لهؤلاء الباحثين والنقاد فرصة طيبة لتتبُّع مدى انطباق فكره الفني ـ النظري على إبداعه السردي، خاصة وأنّ أولى مجموعاته كانت قد صدرت عام 1948 كما قدمنا، وكان آخرها قد صدر عام 1984. وقد ضمت تلك المجموعات ما ينوف على السبعين قصة قصيرة.

ولعل أهمّ ما يلفت النظر في بيانَي مراد السباعي هو منظوره الفني ـ الفكري للقصة القصيرة التي هي[فنّ] في الدرجة الأولى، وليست واقعاً حقيقياً. وعلى هذا

[1] كاستيجا: مراد السباعي. مطبعة الشرق. حمص. 1948

فإنّ الشخصيات والأحداثَ وسائرَ مكوّنات القصة إنْ هي إلاّ واقع فني ولا شيءَ أكثر من ذلك، وإنْ كانت القصةُ تحيل أحياناً إلى واقع، وتستمدُّ أهميتها من منطقيتها الفنية، ونظام السرد الخلاّق.

ولئن حاولنا إجراء نوع من التقاطع بين هذه الأفكار الفنية وما تَمور وتموج به نظريات السرد الأجنبية والعربية ووقفنا على وجهات نظرها حول علاقة القصة ـ والسرد بعامة ـ بالواقع لرأينا ببساطة أنّ مراد السباعي ـ ومنذ الخمسينيات ـ يعي هذه الاستقلالية، بل ويؤكدها تصريحاً حين يدعو إلى شيء من الغموض كتقنية تمنح القصة غُلالةً مشوقةً كي تختلف عن الحادثة اليومية الوقائعية.

القصة كنقد للواقع:

يشكل إبداع مراد السباعي السردي ـ والمسرحي الدرامي أيضاً ـ موقفاً تنويرياً ثورياً رائداً بالقياس إلى مجايليه من القاصين السوريين، كان ـ وما زال ـ قد أفصح عنه مباشرة. ويمكن عدُّ تنويرية السباعي (**مواجهة نقدية للواقع المتردّي بسائر تياراته وتجلّياته**)[2] الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية..إلخ، لأنّ مجمل موضوعات قصصه ومضامينها تتوجّه إلى الواقع بعد أنْ استوحته، أو استلهمته، باعتباره وضعيةً اجتماعية مأساوية ظالمة، متحجّرة وظلامية تقف ضدَّ كلِ نزوع إنساني نحو التحرر والاستقلال عن النمط الإقطاعي السائد من حيث هو فكرٌ وسلوك وعادات وتقاليد وأخلاق تشكّل جميعها نظاماً طبقياً خاصاً. وهذا يعني أنَّ إبداع السباعي يدعو بشكل غير مباشر إلى أنْ يتحرر هذا الإنسان من كل ثقافة متخلّفة موروثة، الأمر الذي يجعل تلك الوضعية الإنسانية المأساوية الإقطاعية تعوِّقُ كل ثقافة جديدة هي ثقافة الفرد الحرِّ النافر من السائد المسيطر المتسلّط، وبما ينسجم مع العالم المعاصر والتحوّلات الاجتماعية العالمية والمحلية السورية والعربية التي شهد منها مراد السباعي الكثير، وبخاصة أهوال الحربين العالميتين فكان شاهداً عليهما.[3]

---

[2] قراءة نقدية في الفكر العربي المعاصر: الدكتور محمود إسماعيل. ص 88. مصر العربية للنشر والتوزيع. مصر ط 1. 1998

[3] شيء من حياتي: مذكور. ص 23

لقد كان مراد السباعي واعياً تماماً بكل ما كان يكتبه، سواء أكان مسرحية أم قصة، خاصة قضيةَ الالتزام بالواقعية. وقد عبّر عن وعيه ذاك قائلاً:

(ولقد التزمتُ في كل ما كتبتُ من المسرحيات الأسلوب الواقعي الذي يلمس جوهر حياتنا، ويعالج مشاكلنا الاجتماعية والأخلاقية والنفسية، ويعايش حاضرنا ويستشرف مستقبلنا، ويطلعنا على ما يخفى من أمور تتصل بحياتنا؛ هذه الحياة التي يمكن أنْ ندركها بشكل واضح عندما يجسدها الفنُّ على المسرح).[4]

وإذا كان السباعي قد خصّ كلامه السالف بالنص المسرحي فإننا نستطيع أنْ نسقطه ببساطة على النص القصصي، لأنّ السباعي واقعيٌّ في إبداعه حتى درجة الطبيعية.

لهذا، ولغيره، كان لابدَّ لمصائر شخصياته من أنْ ينتهيَ الكثيرُ منها إلى الدمار الكلّيّ الشامل؛ كالموت كمداً وغمّاً، أو الانتحار، أو الجنون. وهذا السلوكُ ـ أو الحلُّ الفنّيُّ ـ هو بطبيعته حلٌّ قطعي نهائي ينهي علاقةَ الشخصية وارتباطَها بهذا الواقع الاجتماعي الموصوف بالتحديد.

وفي المقابل فإنّ النكوص والذهول والهرب واللامبالاة وما شابهها من حلولٍ فنية وخواتيمَ لقصصه خاصة لا تختلف كسلوك، وحلول، عن الموت أو الانتحار. غير أنّ حلاً كهذا لا يقطع علاقته نهائياً بالواقع المتسلط، بل يصالحه بتقديم تنازلات تسمح ببعض الحياة، لكنْ بهواءٍ مشكوكٍ في أوكسجينه، يقرُّه الوضع الاجتماعي نفسه!

غير أنّه إذا كان هناك استثناء من الحالين ـ أو الوضعين ـ المأساويين الموصوفين: الموتُ والنكوص، فإنه بالتأكيد سيكون استثناءَ التمرّد على الواقع الراهن بالنسبة لزمن السباعي، مما يشكل طفرةً ثورية تُحْمَد له آنذاك، وحتى الآن، لإنتاج سرد قصصي واقعي نقدي يعادي الثقافة السائدة، ويقاومها، ويطرح بدائل ثقافية ما أحوجنا إليها الآن!

---

[4] شيء من حياتي: ص 87

وفي كل الأحوال فإنّ إنجاز السباعي السرديَّ ـ ومثله المسرحي ـ لا يُخفي نزوعَه السافر إلى نقد الواقع المتردّي بما هو وضعيةٌ متسلطةٌ تُشْهِر سطوتَها ضدّ الإنسان وانعتاقِه الروحي وتحرره الفكري الاجتماعي على كافة الصّعد.

ولما كان ذاك الموقف نقداً للواقع المرير فإنه يشكّل في الآن نفسه تنويراً فذّاً، بحيث يغدو تحريضاً مكشوفاً بهدف تجاوز الوضعية الموصوفة بجرأةٍ، خاصة وأنّ تلك الوضعية تُعامَلُ دائماً باعتبارها مقدَّساً، أو باعتبارها "تابوهاً" محرّماً لا يجوز الاقتراب منه بأيِّ شكلٍ من الأشكال. وكأنّ السباعي يدفعنا إلى يقينٍ أنّ تجاوز هذه الوضعية لا يتمُّ إلا بوعيها من جهة، وبنقد مقدَّسها نفسه من جهةٍ أخرى. والنقد هو أولُ خطوة نحو ممارسة فعل التمرّد والتحرر. وعلى هذا يمكن القول مع السباعي:

(إنّ فترة الأربعينات تعتبر كبداية لحركة أدبية شعبية أخذت في النموِّ والتطوّر، وعملت بجدية ووعي على تغيير الكثير من المفاهيم السائدةِ التي لم تعد تصلُح لإنسان هذا العصر، وكان لهذه الحركة الفضلُ الأكبر في انتصار الأفكار التقدمية وجَعْلِ الشعب يتفهّمها جيداً على الرغم من أنه كان في البداية يقف منها موقف الحذِرِ المتخوّف).[5]

إنّ أطروحة نقدِ الواقع وتجاوزِه بالتمرّد إلى التحرُّر هي الجسر الممدود، و المفتوح، أمامنا لتكوين وجهة نظر فكرية، فنية، حول سرد مراد السباعي القصصي.

بيدَ أنّ الحديث عن ذلك يوقع في ورطةِ التعميم المطلق، لكونِ السباعي هو أحد أفراد الرعيل الأول في سورية، إنْ لم يكنْ من جيل الرواد. وهذا يعني أنه لابدّ وأنْ يكون في سرده تقليدياً من حيث البناء الفني، وتناولُ الموضوعات. ولذلك فإنّ تعميم الأحكام على إنتاجه القصصيِّ يبدو صحيحاً بالاستناد إلى الشكل التقليدي للقصة فقط. وهذا في حقيقة الأمر صحيح أيضاً في انطباقه على معاصري السباعي كلّهم من دون استثناء.

---

[5] شيء من حياتي: مذكور ص 146

ولعلنا لا نجانب الصواب ونحن ننظر في المجموعات العديدة بإنصاف وحين نرى إلى إنتاجه القصصي متسلسلاً وفق تواريخ إصداراته بأننا سوف نكتشف في هذا النتاج ما يدفعنا إلى قراءة كل مجموعة على حدة، وربطها بزمن تاريخي اجتماعي عبّر عنه السباعي بهذه الفنية تحديداً. وبفعلنا هذا ندفع عن أنفسنا مغبّة السقوط في التعميم المطلَق، ونتمكّن في الوقت نفسه من ضبط حركة سيرورة وصيرورة السرد، ومدى تقدّمه أو تراجعه بالقياس إلى تجربة السباعي نفسها، وفيما إذا أردنا إطلاق الأحكام المعيارية. أما ما تجدر الإشارة إليه فهو أننا سوف نعرض للمجموعات القصصية التالية:

1- هذا ما كان1952
2- الشرارة الأولى 1962
3- الحكاية ذاتُها1967
4- تحت النافذة 1974
5- أسئلة تُطرَح وأصداء تجيب 1979
6- سباق في مسبح الدَّم1984

لقد لاحظنا خلال قراءتنا لتلك المجموعات أنّ كل مجموعة منها تكاد أنْ تمتلك خصوصيةً تميِّزها عن غيرها من حيثُ سيادةُ عنصر، أو أكثر، من مكوّناتِ السرد.

فبينما تلحّ مجموعة (هذا ما كان) على تكرار ثلاث بنيات رئيسة على مدى المجموعة هي (الحب ــ الحرية ــ التمرّد)، وتعاني أغلبُ الشخصيات أوضاعاً مأساويةً تؤدي إلى الانتحار، أو الموت الطبيعي، أو التلاشي والغياب عن مسرح الحياة مثلاً، نجدُ أنّ مجموعة (الشرارة الأولى) تلحُّ على تكرار تقنية المشهد الحواري القصير والطويل، وتجتهد في إخفاء تمظهر المكان مستقلاّ عن حركة الإنسان فيه، لتؤكّدَ على أنّ المكان يَبرز حين يتمّ إسقاطُ الحالاتِ النفسية الخاصة بالشخصيات عليه. وبذلك يمكن الحكم آنئذٍ فيما إذا كان المكان:

1- مغلقاً أو مفتوحاً.
2- عاماً أو خاصاً.

3- إجبارياً أو اختيارياً.

4- أو فيما إذا كان المكانُ فضاءً جغرافياً.

5- أو فضاءً اجتماعياً.

6- أو فضاءً نفسياً مفتوحاً على مرجعية خيالية، أو مرجعية فكرية ذهنية، وليس على مرجعية واقعية.

لكنّ مراد السباعي كاتب واقعي حتى النخاع. بل إنه كاتب عقلاني يتأمل واقعه بكل ما فيه من مشكلاتٍ وقضايا ويعكسها في قصصه. ولهذا نراه يعلن قائلاً:

(إنني أرفض بشدةٍ كل ما لا يُقرُّه العقل، وكلَّ ما لا يتناسب مع بناء المجتمعات الجديدة التي أصبحت تتطلب أخلاقاً أخرى غيرَ الأخلاق السائدة قبل ألف عام.. والمأساة كلُّ المأساة في هذا العصر أننا نعيش خلاف ما نفكّر، ونبني حياتنا الأخلاقية على أسس لا نرى أنها تستطيع أنْ تتحمّل ضغط المستقبل).[6]

في مجموعة (الحكايةُ ذاتُها) نرى اختفاءَ المشهد المسرحي اختفاء شبه كلّي ليحلَّ محلّه في الأعمِّ الأغلب تقنية الاستذكار والاسترجاع والرسائل. ولسوف يظهر أسلوبٌ يشبه الاعترافات، فيقترب بذلك من البوح عن طريق السرد الممزوج بالوصف. ولعل هذا المنحى الفنّي يكشف ـ بِقَدْرٍ ما ـ تلبُّسَ مراد السباعي حالةً من التأمل الوجداني الذاتي للأوضاع الإنسانية الاجتماعية الراهنة آنذاك. ولهذا سوف نرى في هذه المجموعة اختفاء صوتِ الآخر ليسود صوت واحد، وليسيطر السرد والوصف والتحليل، وقَدْرٌ لا بأس به من التداعي. وكأننا بذلك نرى أنّ تأكيد مجموعة (هذا ما كان) على الحُبِّ والتمرد والتحرر عبر تعددية الأصوات إنما كانت بدافع الحاجة البشرية والتحوّل والتقدّم الاجتماعيّين؛ العالمي والعربي.

ولما كانت تلك المطالبُ مستحيلة في الأربعينيات كان لابدَّ للشخصيات من الموت، أو الانتحار، أو النكوص والغياب عبر إخفاء صوت الآخر، برغم أنَّ فترة

---

[6] شيء من حياتي: مذكور ص 164

الأربعينيات كانت فترة نموٍّ حركة أدبية شعبية ونموٍّ وتطوُّرٍ وبدايةٍ وعيٌ لتغيير الكثير من المفاهيم البالية كما أسلفنا.

يمكن القول: إنّ مجموعة (الشرارة الأولى) ومجموعة (تحت النافذة) تنفردان من بين المجموعات الستّ بكونيهما تضمّان قصصاً أبطالُها من الأطفال وهم يحضرون - يظهرون - أساساً في لحظةِ الاستذكار واسترجاع الماضي.

ففي (الشرارة الأولى) تبرز بحيوية وجمالية طريفة ثلاثيةٌ قصصية بطلها طفل صغير هي [هروب من المدينة - العودة - إصابة بالملاريا] لتشكّل ما يشبه السيرة الذاتية، حيث يكون الراوي الكبير هو نفسه الطفلَ الصغير بطلِ الثلاثية، ولنرى الحياةَ الاجتماعية والثقافية السائدة آنذاك من منظوره هو بالتحديد. ومن المؤكد أنّ هذا الإجراءَ السردي الجميل يدفعنا إلى تبنّي حكم معياري مؤدّاه أنّ ما هو سائد اجتماعياً تراه الطفولةُ عارياً، باعتبارها طفولةً بريئة، ولكونها غيرَ مُغْرِضةٍ، أو ظامعةٍ، أو جشعةٍ، فإذا بالواقع معروض كما هو في مادته الخام، ومن دون أدنى تزويق لغوي أو فني. و كان مراد السباعي قد وعى ذلك وهو يقيس إنتاجه القصصي الأول بإنتاجه القصصي الثاني، خاصة حين وصف قصص البدايات ما قبل انتهاء الأربعينات. وقد تميزت هذه الفترة بتحولات أدبية أعطت نتائج طيبة. أما ما هو مُهِمٌّ في ذلك فهو أنّ هذه الفترة قد....

(قضت نهائياً على التأنّق اللفظي وأسلوب الكليشيهات، والتزمت بالنظرة الواقعية لحياة الإنسان كما هو كائن في الحاضر وكما ينبغي أنْ يكون في المستقبل. وبدأ الأدب يتخذ أشكالاً جديدةً في الكتابة فظهرت القصة كلون أدبي جميل يتميز بالجذب الفني وبساطة التعبير، كما ظهر الريبورتاج كعمل كتابي يصلُح لمعالجة قضايا الشعب ومشاكله اليومية).[7]

ومثل ذلك مجموعة (تحت النافذة) التي تضمُّ ثلاث قصص أبطالُها أطفال هي (مصدر الشر - الحرب تصل بيتنا - تسلية)، فإذا هؤلاء الأطفال الأبطال يروون

---

[7] شيء من حياتي: مذكور ص 145

ويسردون لنا حكاياتهم من وجهة نظرهم. وكلتا المجموعتين (الشرارة الأولى) و(تحت النافذة) تنفردان بأنّ الراوي في تلك القصص يبدأ بالسرد كبيراً، ويرتدّ إلى الماضي طفلاً ليتابع دور الراوي، ولكنْ من خلال فعله الحقيقي في الأحداث، فإذا بنا أمام مستويين من السرد:

1- سردٍ تأملي للماضي يقوم به الراوي الكبير الآن ويطلق عليه أحكامه،

2- وسردٍ معيش الآن يقوم به الراوي الصغير من دون إطلاق أحكام لأنه يعيش زمن السرد نفسه فلا يعرف إلا اللحظة التي هو فيها.

وهذا الإجراء يمنح الراويَ الكبير والسردَ كذلك مصداقيةً أفضل، لأنه ينسب وقائعه إلى طفولة بريئة لا تكذب ولا تلفّق ولا تَخدع..إلخ، ما يجعل الوقائع والأحداث حقيقية وغير قابلة للتكذيب أو النقد أو النقض.

هكذا يندغم زمن السرد الاسترجاعي كماضٍ بزمن السرد الحاضر للراويين؛ الكبيرِ والصغيرِ؛ في صيغةِ "ضمير المتكلّم" لتصبح المسافة بين زمني السرد ـ الماضي والحاضر ـ ملغاةً لصالح جمالية التأثير في المتلقي. وهذا في الحقيقة هو هدف الراوي الكبير.

إنّ ذلك كله، وغيره، جعلنا نحترز من التعميم المطلق، ودفعنا إلى هذا التوضيح. لكنّ ذلك لا يلغي ـ ولا ينفي ـ إمكانية الحديث عما هو مشترَك بين أكثر قصص مراد السباعي بغضّ النظر عن تواريخ إصداراتها.

القصة كنمط تقليدي:

في إطار طبيعة وشكل السرد يوافي السباعي ـ كأبناء جيله ومرحلته ـ أسلوباً نمطياً من حيثُ تطور الحكاية والسرد القائمين على قانون (**البداية والوسط والنهاية**). وهذا يعني أنَّ السرد القصصي في عمومه سيقوم على زمنٍ خطّي تعاقبي، أفقي يُظهر الآناتِ الثلاثَ: الماضي والحاضر والمستقبل وفق ذاك التسلسل. ولهذا أيضاً يصرُّ السباعي عبر منطق التتابع وبواسطة اللغة الواعية على معالجة حكاياتِ قصصه وفق رؤية تبريرية تترتب بموجبها النتائج على المقدّمات، وترتبط النهايات فيما بينها بمنطقية الأسباب، مما يوحي للقارئ بالثقة، ويوهمه في آن واحد بالحقيقة.

ها هو "راجي" الفقير البائس بطل قصة (سر الزيارة)[8] يلوب من الهمِّ والغَمِّ خائفاً على زوجته وطفلته. إنه يبحث عمَّن يقوم بإعالتهما، فيجد صديقاً قديماً هو "سليم". وها هما الآن يستعيدان ماضيَهما و"راجي" يشرب العرَقَ في ليلة باردة وهو يتكلم عن زوجته الجميلة وعن طفلته. وفي نهاية هذه الليلة الدافئة يعطي راجي لصديقه سليم صورة امرأة ويخرج هائماً على وجهه وسط ذهول سليم.

وبعد زمن قليل من خروج راجي يسمع سليم صوت طلق ناري فلا يأبه لشيء. غير أنه في الصباح يكتشف أنَّ صديقه البائس قد انتحر. فأدرك سليم سرَّ زيارة راجي له. لقد ترك لديه زوجته وابنته أمانة ليرعاهما من الفقر والعوز. ذلك كله قد تمَّ هكذا، مع تحفّظنا على نهاية حدث القصة الملغِزِ الذي تركه السباعي مفتوحاً بسبب غموض المقصود من إعطاء الصورة الذي يمكن أنْ يدفع بسليم من خلاله إلى تأويلات كثيرة على رأسها الزواج بامرأة الصديق المنتحر مثلاً. وعلى هذا يمكن رسم تخطيط للقصة على النحو التالي:

- **قرارٌ ذهني بالانتحار بسبب اليأس من الفقر (يقود إلى)**
- **البحثُ عن صديق أمين وميسور الحال(يقود إلى)**
- **زيارةُ الصديق وإعطاؤه صورة الزوجة (يقود إلى)**
- **الانتحار.[9]**

وبمثل ذلك يمكننا أنْ نخطط قصة "القارب" من مجموعة "الشرارة الأولى"[10] على النحو التالي:

- **عمل شاق+ عشق+ رغبة في الزواج+ ممانعة من الأب الظالم (يقود إلى)**
- **الانتحار بسبب اليأس من عدل الأب.**

---

[8] مجموعة (هذا ما كان): والعرق نوع من الخمر، يصنع في سورية من العنب بعد إضافة اليانسون إليه ليعطيه اللون الأبيض والنكهة الطيبة، ويشرب ممزوجاً بالماء.

[9] سرّ الزيارة: مجموعة (هذا ما كان) ص 5 ـ دار الفكر العربي. القاهرة. 1952 ـ ط 1

[10] القارب: مجموعة (الشرارة الأولى) ص 21 ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق. 1962

ولعلنا لا نُعدم إمكانية الكشف عن مرجعية هذا المسعى الفني الذي أنجز به السباعي قصصه، لأنه — ومنذ بدايته الفنية ـ كان رجل مسرح حقيقياً؛ ممثلاً وكاتباً ومخرجاً. وهذا يعني أنّ "أرسطو" كان حاضراً، وماثلاً، دائماً في عقل وروح السباعي من حيث تبنّيه لأسلوب التعاقب الزمنيّ الخطّيّ لبناء الحبكة وتطوّرها، وما يرتبط بها.

إنّ مسرحيات السباعي تفصح عن تلك الفنيات بجلاء، وتُمِدُّنا بالكثير من الأمثلة، وبما يدعم كيفيّاتِ تجلّي المسرح في قصصه. الأمر الذي يكشف عن نَوَسانٍ حرٍّ وطليقٍ بين شكلين من الإبداع: المسرح والقصة، من دون أيّ شعور بالحرج من التكرار أو التشابه أو الاستعارة..إلخ. لأنّ الرسالة الأخلاقية التي كان السباعي يؤمن بها هي المحركُ الرئيس لإبداعه من جهة القصص، ولممارسته المسرحية من جهة أخرى.

وفي الحقيقة لقد كان السباعي متنبّهاً لهذا التداخل، أو التراسل، بين فنّيْن أدبيّيْن مختلفيْن. وهاهو يقول معترفاً:

(وفي نهاية عام 1945 عدت إلى الكتابة بعد انقطاع طويل نحو القصة وكانت أول قصة كتبتها "الدرس المشؤوم" وجاءت هذه القصة كالمسرحية تعتمد على الحوار أكثر من اعتمادها على السرد، إذْ كان من الصعب عليَّ التخلص من الجوّ المسرحي الذي عشتُ فيه زمناً طويلاً...)[11]

إنّما يمكن لحظه في مخططات تلك القصص هو أنها تقوم على ثالوث أرسطو في أركان الحبكة (البداية ـ العقدة ـ النهاية). وهو قانون يشمل كل الحكايات التقليدية والشعبية الساعية إلى تحقيق أهدافها وفق زمن خطّيٍّ تعاقبي. ومن المؤكد أنَّ هذا التسلسلَ هو قانون جميع الحكايات المسرحية الإغريقية التي استقرأها أرسطو من نصوص المؤلفين المسرحيين "أسخيلوس ـ سوفوكليس ـ يوربيدس ـ

---

[11] شيء من حياتي: ص 136 مذكور. وقد أعاد كتابة "الدرس المشؤوم" ثانية ونشرها باسم (الدرس الثالث عشر) في مجموعة (أسئلة تطرح وأصداء تجيب).

أرسطوفانيس" وغيرهم. ثم عممّها على كل الحكايات المسرحية فصارت قانوناً عاماً ينطبق على الحدث والصراع والشخصية، إضافة إلى الحبكة.

المشهد المسرحي:

يكشف سرد مراد السباعي القصصي في أعمّه الأغلب عن نزوع ملحٍّ نحو المشهدية المبنية على حوار مسرحي يدور بين شخصيتين غالباً. الأمر الذي يبطئ من سرعة السرد وتدفقه، لينتقل إلى الحركة الدرامية مفسحاً للعواطف والانفعالات الوجدانية المباشرة الخاصة بالشخصيات، والنابعة من الصراع، أنْ تُفصح عن نفسها من دون أي وسيط آخر غير الدراما، فإذا نحن كقرّاء - أو مشاهدين - وجهاً لوجه مع الشخصيات وهي تتحرك وتفعل و تتصارع.

ولعل هذا النزوع العارم نحو المشهدية المسرحية يكشف حقاً عن أصالةِ حبٍّ الحوار مع الآخر من قبل مراد السباعي. وهي أصالة مفضوحة لديه، لأنها كائنة في طبيعته الإنسانية، وهو يعيش زمن الصراعات السياسية والفكرية والاجتماعية في حمص بخاصة، وفي سورية والوطن العربي بعامة منذ ثلاثينيات القرن العشرين، إضافة إلى تأصُّل هذه الطبيعة لديه كفنان مسرحي كان يعمل في فرق ذات طبيعة سياسية نضالية. بل لقد كان يعمل في فرقة اسمها "فرقة السياسيين". وهذا بطبيعته يحيل على أصالة حبِّ الحوار لديه مع الآخر كما تقدّم، وحبِّ الديمقراطية والحرية كفعلَيْن حضاريين. لأنَّ تعدد الأصوات المسرحية يشكل وجهاً من وجوه الديمقراطية من خلال إفساح أزمنة لا بأس بها للمتحاورين لا يتدخّل فيها راوٍ، أو وسيطٌ، ولكون هذه الأصوات ـ بما هي شخصيات ـ تتحاور انطلاقاً من أهدافها ورغباتها وحوافزها وانتماءاتها، وتتصارع بها وعليها بِقَدْر واحد من المساواة. وهذا بطبيعة الحال يقوي ـ ويعزز ـ عنصر الدراما في السرد القصصي الاجتماعي بشكل عام.

وحين لا يصوغ السباعي مشهداً مسرحياً فإنه يلجأ إلى تقنية السؤال والجواب في ثنايا السرد والوصفِ مستخدماً فعليًّ (قال ـ قلتُ)، أو ما شابههما وماثلهما مثل (سأل سألتُ ـ أجاب أجبتُ ـ ردّ رددتُ ـ همس همستُ...إلخ). ويمكن القول: إنّ هذه الأفعال الدالة على ما يشبه الحوار تتصدّر عموم بدايات القصص،

وكذلك بدايات الفقرات، وتقوم بدور الرابط الحيوي بين مجمل فقرات القصة الواحدة في سياق تتابع الحبكة.

وفي الأعم الأغلب يبدأ السباعي قصصه بأفعال تتناوب بين الماضي التام (=14 قصة)، والماضي الناقص (=8 قصص)، والمضارع التام (=3 قصص)، والماضي المبني للمجهول (= قصة واحدة)، والمضارع المبني للمجهول (= قصة واحدة)، فيكون مجموع عدد القصص المبدوءة بالسرد (=33 قصة). الأمر الذي يوفر للسرد نفسه حركة وحيوية وسرعة في الزمن ودخولاً في الحدث الدرامي وفي المشكلة المطروحة. على العكس تماماً من البدء بالوصف الذي يحيل على حالة شعرية سكونية تُبطِئ تلك السرعة، وتُقَلِّص تلك الحيوية، وتشدُّنا إلى التمهّل والتأمّل والاستبطان. ولقد احتوت مجموعات مراد السباعي على (12) قصةً تبدأ بجملة اسمية، وعلى (5) قصصٍ تبدأ بشبه جملة.

ومن المؤكد أنّ طبيعة الأحوال القصصية الموصوفة سالفاً تشير مباشرة إلى أنّ لغةَ السباعي المشهديَّةَ هي لغة أشبهُ باللغة اليومية، تحاول أنْ تحاكيَ الواقع من دون أنْ تطابقَه. وهذا يجعل من تلك اللغة أكثر ميلاً في العموم إلى تحليل دواخل الشخصيات، أو التعليق على الأحداث، ووصف الأشياء، وإبداء وجهات النظر المحدَّدة أياً كان مستوى الشخصية الاجتماعيُّ والثقافيُّ، وذلك لإيمان السباعي بأنّ لغةَ الفنّ والأدبِ لغةٌ خاصةٌ جداً، حتى وإن شابهت لغة الواقع اليومي، أو التبست بهذا الواقع ولُغَته.

على أنّ هذا الإجراء في حقيقة الأمر ينسجم مع الرؤية الفكرية ــ الفنية للسباعي، والتي كان قدْ ضمَّنها بيانيْه النظريين في مجموعتيه " الشرارة الأولى" و "تحت النافذة".

ووفق تلك الصيغة من وعي حقيقة دَوْر الأدوات الفنية ومكوِّنات السرد يمكن الادّعاءُ بأنَّ السباعي ينجح بحيوية طيبة في بناء مَشاهِدِه الحوارية المسرحية في قصصه، والتي تقوم على:

1- **لغة عربية فصيحة** من حيث وضوحُ معانيها ودلالاتِها وإحالاتِها من دونِ تعقيد لغوي، أوِ غرابة معجمية، أو بلاغية، فإذا هي لغة متدفّقةٌ ومعبّرة، وكأنَها لغةُ واقعٍ يوميٍّ. يدلُّ على ذلك هذا المثال:

(سألَتْني ذاتَ مرّةٍ: أتعرفُ لماذا أحبّك؟... فأجبتُ:
أعرفُ... لأنني أذهبُ إلى السَّمانِ فأشتري لك الصابونَ والملحَ والكبريتَ...
فقالتْ مبتسمةً:
غير صحيح... أنا أحبّكَ لأنّك ابني
- ليَ أمٌّ...
- أمُّكَ تركتْكَ وذهبتْ إلى ربِّها..
- وأنتِ أيضاً ستتركينني وتذهبين إلى ربِّك...)[12]

إنه حوار بين طفلٍ يتيمِ الأم وامرأةٍ لا أولادَ لها. ولعل مثل تلك اللغة العفوية الشفافة تكشف عن بساطةٍ في التراكيب النحوية والبلاغية، وهي تحمل في الآن نفسه حيويّتها وعمق دلالاتها.

إنّ الحوار هنا كثيراً ما يقترب من لغة حياتنا اليومية من حيث ألفاظه. ولكنه يفارق هذا الواقع من خلال تركيبه المعنوي المتقن الدالِّ على وعي الطفل بحقيقة الذهاب إلى الله، أو الموت، من دون أيّ شعور بأسىً واضح، سواء أكان حقيقياً أم مفتعلاً.

ثم إنَّ الحوار في هذا المثال ذو طبيعة فنية راقية بسبب تركيزه وتكثيفه ودفعه في اتجاه تحقيق هدفٍ لكلٍّ من الشخصيتين: فالمرأة تريد أنْ تكسبه إلى جانبها في محاولة لتتبنّاه. والطفل يجتهد في إشعارها بأنْ لا فائدة من محاولتها لأنَّ مصيرها كمصير أمه.

من جهة أخرى فإنَّ هذا الحوار يكشف عن بناء درامي جميل، وعن أوضاع نفسية مكبوتةٍ من قِبَلِ المرأة، ومعلَنَةٍ من قِبَلِ الطفل، سواء عبر الحوار أم عبر الإشارات الوصفية مثل: (فقالت مبتسمة).

ولعل تلك القفلة ـ النهاية ـ المفاجئة التي أطلقها الطفل في وجه المرأة من أجمل القفلات الحوارية. لأنها صدرت:

---

[12] قصة البيت المهجور: مجموعة (الحكاية ذاتها). ص 46

أولاً: عن طفل يفترضه المجتمع غير واعٍ بحقيقة الموت. ولأنه...

ثانياً: يدرك بالمقايسة أنّ المرأة ستموت. ولكنّه...

ثالثاً: يعلن رفضَه لرغبة المرأة بتبنّيه بشكل مأساوي حين يخبرها بحقيقة موتها.

ولكنَّ هذا الحوار يتضمّن في أعماقه بعداً فنّياً لطالما اشتغل عليه مراد السباعي، ولسوف يظهر في نصوصه المسرحية التالية واضحاً هو **البُعْدُ الكوميديُّ الساخر** الذي يتجلّى في كثير من مضامينه وتراكيبه. ولئن قال أحدهم إن هذا الطفل ليس سوى تصور ذهني لفكر مراد السباعي، وليس له وجود حقيقي استناداً إلى منطقه اللغوي ومضمون هذا المنطق فالحقيقة أنّ السباعي يستلهم ـ وعلى الدوام ـ تاريخه الشخصي الذي ضمَّن منه الكثير في قصصه، والذي وثَّقه جلياً في سيرته الذاتية الأنيقة "شيء من حياتي". والمطَّلع على تلك السيرة يدرك بوضوح وبساطة أنّ بيئة السباعي الطفلِ كانت غنية بالأحداث والمعارف والثقافة والفنون والغنى المادي والحضور الاجتماعي.

لقد عاش الطفل السباعي وسط تلك البيئة المترعة بكل ما يملأ عقله ويشكّل وعيه المبكر، ويسمح له بهذه اللغة التي يسقطها على شخصياته بأسلوب فني جميل يمتثل للغة الطفل من حيث طول الجملة وحيويتها..إلخ. وبناء على ذلك تظهر **السمة الثانية لِلُّغة المشهد المسرحية التي هي:**

2- لغة قصيرة في بنائها الجملي، وفي تركيبها النحوي. ما يجعل الحوار يتميّز بالإيقاع السريع، النَّشِطِ، القائم على المفارقة المعنوية المكثّفة، والدال على مضمون محدَّد، بحيث ينسجم مع طبيعة الشخصيات.

وها هو الغلام "جابر" قد أكلَ فخِذَ الديكِ الشّهيةَ في أثناء الطبخ لأنه لم يتمكّنْ من كبح جماحِ شهوته للَّحم وهو الفقير المعدَم. وها هو أمام سيدته ينتظر عقوبَتَه وهي تستجوبه عن جريمته النكراء. لقد أراد الهرب، لكنها نادتْه:

(ـ جابر

ـ أمر يا ستّ؟!

ـ مَنْ أكلَ فخِذَ الديك؟!

ـ تسألينني عن فَخِذِ الديك؟!

ـ نعم نعم.

ـ أكلَهُ القطُّ

ـ أكلَهُ القطُّ؟! قلِ الحقيقة.

ـ الحقيقةُ؟! أنا أكلتُهُ

ـ أنتَ؟!

ـ نعم أنا

ـ آه يا وقح. انتظرْ)[13]

لنا الآنَ أنْ نتأمّلَ تلك البنيةَ الحوارية لنرى لعبة "القطّ والفأر" بين السيدة صاحبة البيت وخادمها الصغير "جابر"، حيث يمثّل كلاهما التجاهل المقصود عن حقيقةِ مَنْ أكل فخِذَ الديك. لكنّ كليهما يغلي في داخله، مع تغايرٍ في نوعية الحالة النفسية للسيدة والخادم الصغير. وهذا أدعى إلى نهوض الدراما بأناقتها المعهودة وهي تفصح عن مكابدات الشخصيتين لحظة الصراع الخفي، المتواري خلف دافع كل شخصية منهما. على أنّ هذا الإجراء الجميل للحوار المنضبط معنوياً ومضمونياً وجمالياً يقود إلى السمة الثالثة للغة السباعي المسرحية التي هي:

3- انسجام اللغة مع طبيعة السرد القصصي من حيث التراكيب، والمعجم اللغوي المشترك بين الطفل والسيدة الكبيرة، والبلاغة، لكي لا يكون هناك مستويان من اللغة. وهذا صنيع ممتاز من السباعي لأنه جعل شخصية المرأة، ومن خلال لغتها، أشبه بطفل إذْ تسأل عن فخِذ الديك مع علمها بأنّ "جابر" هو مَن أكله.

بل إنَّ السباعي يشتغل على لغة واحدة هي اللغة الفصيحة كما نوّهنا سابقاً، وإنْ قدّمها ـ وهذا دأبه ـ بلبوس الأداء الذي يقترب كثيراً من الأداء اليومي للغةِ

---

[13] قصة الغلام جابر: مجموعة (هذا ما كان). ص 65

الناس العاديين. ولسوف يكون ذلك الإجراءُ لصالح قصصه من جهة، ولصالح مسرحياته من جهة ثانية، خاصة وهي تُعرَض أمام جمهور يجب أنْ يسمع لغته اليومية مرفوعةً برافعة الفن فتمتعه جمالياً. مثال ذلك:

(وذات يومٍ بينما كنتُ عائداً إلى بيتي إذا به يعترض سبيلي بشكل مفاجئ ويقول:

- صباح الخير يا جار

ودُهِشْتُ إذْ سمعتُه يحدِّثني بتلك اللهجةِ الرقيقةِ المهذَّبةِ وقلْتُ:

- صباح الخير

فقال: ـ لي عندكَ حاجة.

-تفضَّلْ ما هي؟...

-إنها لا تتعلّقُ بي شخصياً، وإنما تتعلّقُ بالوطن، فإذا كنتَ تحبُ وطنكَ حقيقةً أجبتني إلى ما أريد)[14].

إنّ هذا النموذج الحواري القصصي يوضح طبيعة اللغة الملتبسة بين لغة السرد ولغة الحوار، حيث يبدو المستويان ـ الدرامي والسردي ـ وكأنهما مستوىً واحدٌ، لكونيهما يمتحان من مرجعية واحدة هي مرجعية واقعية، فنية، يخترعها ويرتّبها في أوضاع مخصوصة الكاتبُ القصصي بالتحديد.

لقد دافع السباعي عن هذه اللغة التي يستخدمها في بيانه الأول باعتبارها (أقدرَ على التعبير عن مشاعرنا وأفكارنا)[15]، وباعتبار أنّ لغة القصة الفصيحة لغةٌ فنيةٌ وليست لغةً مما يتعاطاها الناس في الشارع بعفوية، لأنّ..

(الواقعية ليست هي الشيءَ الذي يجري فعلاً في حياتنا بكل ما فيه من جزئيات وتوافهَ، وإنما هو الشيء كما في جوهره وحقيقته وخصائصه المميِّزَة).[16]

---

[14] قصة إنه أبو غازي: مجموعة (الشرارة الأولى) ص 82

[15] الشرارة الأولى: المقدمة ص 12

[16] الشرارة الأولى: المقدمة ص 12

وفي الحقيقة فإنَّ مراد السباعي يتخلص في فقرات المشهد المسرحي من إحالاتِ الضمائر على الراوي متكلّماً أم غائباً أم حاضراً، وفي كل حالاته في الإفراد والتثنية والجمع، وفي تعدُّديته وتنوّعه. وهو يريد بذلك ـ كما يبدو ـ إقناعنا بحياديته تجاه شخصياته القصصية من جهة، وإراحة الراوي من تحمُّله تبعات مصائر هذه الشخصيات من جهةٍ أخرى.

غير أنّ السباعي بذاك الفعل يوقف الزمن السردي الماضي عموماً عند الحاضر، أعني حاضر المشهد المسرحي مكاناً وزماناً؛ أي هنا والآن. وهذا يوفّر قدرة كبيرة وفاعلية نشطةً للإيهام الدراميٍ، لكون تلك المشهدية تقوم على المحاكاة.

لكنّ ما تجبُ ملاحظته هو أنّ مَشاهدَ الحوار المسرحي تُمِدُّنا ـ نحن القرّاء ـ وتُمِدُّ القصة بزمن يكاد أن يكون "حقيقياً" للتأمل الواعي بعلاقة الشخصيات المباشرة بنا في لحظة تحاورها، وصراعها، مع بعضها بعضاً من دون راوٍ وسيط يوضّح لنا الأحداث والأفكار وما نجهله، خاصة وأنّ سردَ السباعي يتناوب في الأعم الأغلب بين الراوي بضمير الغائب العالم بكل شيء، والمسيطر على كل شيءٍ، والراوي بضمير المتكلم المندمج بالأحداث مباشرة، حيث يكون هذا الراوي أقلّ معرفة بالشخصيات والأحداث، وبما سوف يجري في المستقبل. وبذلك تكون المشهدية المسرحية فرصةً لاختبار أحاسيسنا وأفكارنا ومواقفنا ووجهات نظرنا، بعيداً عن إرشادات الراوي وتدخلاته. ولعلنا لا نغفلُ عن أنّ المشهد المسرحي (**يمثّل الانتقال من العام إلى الخاص**).[17]

ولغرام السباعي بتقنية الحوار المسرحي فإنه كثيراً ما يجنح إلى مزج السرد بالحوار بشكل متناوبٍ، ما يضفي على القصة تنوّعاً فنياً، وحركةً وحيويةً جميلتين، وليونةً، وتناوباً في الأزمنة، وبخاصةٍ حين يتوافر للسرد وللحوار إيقاعٌ سريعٌ، نابضٌ، فعّالٌ ومعبّرٌ من خلال ذاك التناوب كما في هذا المشهد:

(... وقال لي مبتسماً:

---

[17] بناء الرواية: سيزا أحمد قاسم. ص 65. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1982

- أما عَرَفْتَني؟!!

فأجبتُ بالنَّفْيِ فقالَ:

- حسناً. ألا تعرفُ عَشْرَ ليراتِكَ؟!

وناولَنِي عَشْرَ ليراتٍ... وأنا في أشدِّ الدهشةِ.

- أهوَ أنتَ؟!

فقال وهو ينظر إليَّ بسرورٍ كأنما ارتاح للقائي:

- نعم أنا).[18]

هنا، وفي هذا المثال، نلاحظ مستوى السرد:

ـ بما هو أحداث أولاً،

ـ ومستوى الحوار بما هو مشهد مسرحي ثانياً،

ـ ومستوى من الوصف يتبع الأحداث والأفعال ثالثاً.

ثم إذا بنا أمام النقلات المتعددة ما بين ضمير الغائب (**وقال لي**)، وضمير المتكلم (فأجبْتُ) العائد على الراوي الأصلي نفسه. ومن الضروري التنبّه إلى ذلك لأنَّ ضمير الغائب كثيراً ما يتحوّل إلى متكلّم وهو ليس راوياً، لكنه يوهم بذلك.

إنَّ تلك النقلات بين الضمائر تساهم في إشاعة الكثير منَ الحيوية والنشاط والفاعلية لأنها تنقلنا بسهولة بين مختلف مستويات ومكوّنات السرد. ولنلاحظْ معاً تركيب نص المقبوس السابق حسب تسلسله وتسلسل حركة الضمائر وتنقلاتها:

- ضمير الغائب [هو].
- ضمير المتكلم [أنا] وهو ضمير الغائب السابق.
- ضمير المتكلم [أنا]، أي الراوي الأصلي للقصة.
- ضمير الراوي الأصلي [أنا].

---

[18] قصة أقرضني عشر ليرات: مجموعة (الشرارة الأولى) ص 36

- ضميرَ الغائب [هو].
- ضمير المتكلم الراوي [أنا]+ وصف.
- ضمير المخاطَب [أنت].
- ضمير الغائب [هو]+ ضمير الراوي الأصلي [أنا].
- ضمير المتكلم العائد على الغائب [هو].

فإذا ما أضفنا التخطيط التالي لتناوب السرد والحوار:

- سرد ـ حوار
- سرد ـ حوار
- سرد+ [وصف] ـ حوار
- سرد ـ حوار

وكما ورد في تسلسل النص لتأكدنا من أنَّ تلك الحيوية تقوم على تلك النقلات بين الضمائر من جهة أولى، وعلى تناوب السرد والحوار والوصف من جهة ثانية. ولذلك كان لا بدَّ من غلبة السرد حيث تضمّن النصُ المقبوس تسعةَ أفعال ماضية، وخمسَ جمل اسمية.

من الواضح أنّ ذاك المثالَ القائمَ على المزج بين السرد والحوار والوصف يقوم في أصوله على تقنية القول كفعل وردٍ فعل: قال ـ قلتُ، أو ما شابههما. ولعل هذا يذكّرنا بتقنية المؤلفات الموسيقية العربية التي تقوم على السؤال والجواب. وكأن السباعي يرى في ذلك جمالياتٍ ذاتَ خصوصية محلّية توفّر له الإحالة على مرجعيةٍ تراثية يستند إليها في سرده، مع التأكيد على أنَّ السرد بضمير المتكلم يحيل في الأعم الأغلب على تقنية السرد الحكائي العربي كما في (ألف ليلة وليلة)، و في (ألف يوم ويوم) وغيرهما من السرد العربي التراثي.

ولعل قصة "مع الحياة" من مجموعة "الشرارة الأولى" وقصة "سباق في مسبح الدم" من المجموعة المسماة بالاسم نفسه تشكّلان المثال الساطع والناصع على تداخل السرد والحوار من خلال استخدام فعليْ (قال ـ قلتُ) أو ما شاكلهما. ومثل ذلك كثير مبثوث في المجموعات كلها.

الشخصيات:

تتحرّك شخصيات مراد السباعي في عمق وضعيّتها الإنسانية المأساوية والمأزومة من حيث عدمُ تكيُّفِها مع الواقع، وهي تندحر وتنهزم بأساليب شتى؛ كالانتحار أو النكوص والارتداد والتلاشي والغياب بعد معاناة قاسية، لتنحدرَ إلى الحضيض بسبب أخلاقياتها الجديدة المناقضة للأخلاق الاجتماعية السائدة آنذاك. وأما الأخلاق الجديدة فمرفوضة باعتبارها تنويرية وثورية تصارعِ وتزيح أخلاقاً قديمةً، باليةً، منحطّة.

تحفل قصص السباعي بشخصيات غنية بأخلاقها الجديدة مثل "أنور" المدرّس الفنان والعاشق[19]، والشيطان "أديب" المثقف الذي يعيش محنة اندحار أحلام المثقفين في قيادة المجتمع[20]، و "حياة" المتمردة المجنونة(!!) بل المفصومة بسبب نزوعها إلى التحرر وعدم قدرتها على التكيّف مع الواقع الاجتماعي الظالم[21]. ولذلك فإنّ هذه الشخصيات تَظهر لنا في كامل توترها النفسي والانفعالي، العضلي والعصبي والذهني، وهي تلوب كفراشة تبحث عن نارها لتمارس طقوس مأساتها المتعة. الأمر الذي يفصح عن أعماقِ إنسانية مدهشة، فذّةٍ، لهذه النماذج البشرية المأزومة. وهي نماذج خيّرةٌ، طيبة، سامية. ولأنها كذلك فهي تعاني غربتها لكونها تتوق إلى المثال.

ولعله لهذا كله لا يتوانى مراد السباعي عن إفرادِ فسحة لنهوض مشهد مسرحي فيّاض بدلالاته الدرامية التي لا يُظهرها سوى تعدد الأصوات وصراعها، باعتبارها صراع إرادات ومصائر. وهنا نلمح مسألتين يثيرهما سرد السباعي بلطف.

المسألة الأولى:

أننا نتعاطف مع المهزومين من أبطاله، لأنهم ليسوا شريرين اجتماعياً، ولا أخلاقياً برغم تمردهم على مجتمعهم. وهم ليسوا متهرّئين، ولا من الحثالة لكونهم

---

[19] قصة آخر لقاء: مجموعة (هذا ما كان) ص 15

[20] قصة في عالم الشياطين: مجموعة (هذا ما كان) ص 38

[21] قصة صديقة المجانين: مجموعة (هذا ما كان) ص 50

واعين حياتهم وواقعهم وأحوالهم، وربما يعون خاتمة مصائرهم، ويطمحون إلى واقع جديد، مختلف، برغم أنّ بعض الشخصيات تستعين على الواقع الظالم بالخمر مثلاً، كما تفعل شخصية "راجي" في قصة "سرّ **الزيارة**"[22]، ومن دون أنْ ننسى أنّ هذه الاستعانات إنما هي حاصلة بفعل ضغوط الواقع الاقتصادي السيئ؛ أي بسبب ضغط الحاجة المادية والمعنوية غير المتحققة.

وفي هذا المقام لن ننسى الإشارة إلى دلالات الكثير من أسماء الشخصيات مثل: "**راجي**" من الرجاء والتوسّل. و "**حياة**" من الديمومة والاستمرار، و **الشيطان** "**أديب**" من الإبداع المدهش والقدرة العجيبة النابعة من الصفة من جهة أولى، ومن تأدُّبه من جهة أخرى، و "**أنور**" من النور والضوء والعلم...إلخ. بل إنّ عدم إطلاق أسماء محددة على بعض الشخصيات، كالأطفال مثلاً، إنما يدل ـ ولو من بعيد ـ على البراءة والنقاء فلا حاجة إذاً بهم لدلالات أخرى، قدْر ما أنهم الشهادة التي لا تَكذِبُ على الواقع.

المسألة الثانية:

أنّ هؤلاء المنهزمين يفسحون مجالاً لأبطالٍ آخرين ليسوا كائنات بشريةً. بل هم أمكنةٌ وأزمنةٌ وأشياءُ مثل "القارب"[23] في القصة التي تحمل الاسم ذاته، و "**آلة التطريز**" في قصة "تضحية"[24]، و"**ضفة الساقية**" في قصة "صديقة المجانين"[25]، ليظهر ذلك كلُّه بمظهر الأبطال. أي كآمال مرغوبة ومطلوبة في المستقبل، لكون مراد السباعي يؤمن باستمرار الحياة برغم المآسي والآلام كلها.

وعلى هذا فإننا لا نكاد نعثر لدى السباعي على شخصية شريرة بالمفهوم المطلق؛ أي بما يصنّفها في شخصيات المجرمين. بل إنّ شخصياتِه خاضعةٌ لظروفها

[22] مجموعة (هذا ما كان): ص 5
[23] مجموعة (الشرارة الأولى): ص 21
[24] مجموعة (تحت النافذة): ص 53
[25] مجموعة (هذا ما كان): ص 50

الاجتماعية. وهذه إحدى مآثره الإبداعية والإنسانية الرائدة قصصياً ومسرحياً، والتي تتمظهر من خلال مواقفنا نحن القرّاءَ من خلال نزوعنا إلى مستقبل أفضل.

هنا يمكن القول: إنّ شخصيات السباعي تنهض بِقَدْر كبير من سيرورتها وصيرورتها على رؤيا التطهّر — التطهير ـ الذي يغسلها وينقّيها لتؤسس لإنسان آخر معافى من آثار الواقع الظالم؛ أيْ واقع زمن السرد الذي هو ماض يجب ألا يعود، وإن كان هذا الماضي مازال ماثلاً في الحاضر.

وإذا كانت مجموعة (هذا ما كان) تعجّ وتضجّ بمثل هذه الشخصيات ومثلها بعض قصص المجموعات الأخرى كما في قصتي "القارب" و "قبور تتزاور"[26]، فإنّ كثيراً من القصص الأخرى تضمّ شخصياتٍ تثير فينا الشفقة، أو السخرية، أو كلتيهما معاً، كشخصيّتي "ليزا" التي هي "عرناء" الفلاحة التي تتحول إلى مومس، و "جبّور" الفلاح عاشق "ليزا" الذي يتحوّل إلى خادم ذليل في الماخور بعد أنْ ابتلعتهما المدينة، وحوّلت براءتيهما إلى عهر مفضوح[27].

إنّ مراد السباعي يقدم لنا الوجه الآخر لهذه الشخصيات عبر إدانة المدينة نفسها بما هي سلوك أخلاقي قبيح، وعبر إدانة سطوتها وجنونها. ولعل مثل هذه الأحكام تشكّل انعكاساً لأخلاق السباعي الرومانتيكية العاشقة للطبيعة الإنسانية النقية، وللطبيعة المادية لما فيها من جماليات بريئة هي في خدمة الإنسان على الدوام.

وإذ يتوصل السباعي عبر هذه الشخصيات وحكاياتها إلى رثاء الواقع وهجائه ونقده بهدف تغييره فإنه يفعل ذلك — عموماً ـ وقد ورّط شخصياته في أوضاع كوميدية، وساخرة، تنبع من المفارقة الدرامية التي تُوَلّدُ بدورها تحوّلاً في الفكر والوجدان لدى الشخصية، فإذا هذه الشخصية تستدعي فينا ـ وبنا ـ شفقتنا وسخريتنا الشفافة في لحظة براءةِ الشخصية قبل التحول، وفي لحظة التحوّل، وما

---

[26] مجموعة (الشرارة الأولى) ص 21

[27] مجموعة (هذا ما كان) ص 23

بين اللحظتين نرى ـ وعلى الدوام ـ تسلسل أفعالِ الشخصية المتعاقبةِ بشكل منطقي وهي تنضفر لتبرّر مصداقية الحدث الدرامي الذي تتطور به، ومن خلاله. وبذلك تكون أكثر شخصيات مراد السباعي مسلوبةَ الإرادة، وتعيش حياتها تحت وطأة وضعيّةٍ مأساويةٍ تقررها ظروف قاهرة. ولهذا فإنها تلوذ بالماضي استذكاراً واسترجاعاً ونشوة. ولربما كان الأمر كذلك بديلاً عن الحاضر كما لاحظ الدكتور عبد الله أبو هيف[28].

إذنْ: نحن نسير مع الشخصيات وفق تحوّلاتها الدرامية المتسلسلة التي يكشفها السرد تارة، وتارة أخرى يفضحها المشهد المسرحي باعتباره زمناً حاضراً بما ينسجم مع تطلّعات الشخصيات التي هي ضرورات، أو حاجات، فردية خاصة لا يُقرّها المجتمع. وبذلك تنهض المفارقة من سوء التكيّف، أو من انعدامه. لهذا علينا أنْ نلاحظ ــ وعلى الداوم ــ ذلك الدفاع العنيد من قِبَلِ السباعي عن مطلبِ ضرورة تحقّق الحرية الفردية، وعن استقلالية هذا الرجل الصغير الناهض حديثاً، هذا الرجل ذي المفاهيم والرؤى والأفكار والآراء الجديدة، رجل الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وهو رجل متوتر، مزاجيٌّ، ذو حساسية مرهفة حتى حدِّ المرض. لكنه نمط جديد خشن، بسيط المَطالبِ، ويقنع بأهداف قليلة غير أنها عظيمة. ولكنه للأسف لا يتمكّن من تحقيقها بسبب الظروف التاريخية الموضوعية من جهة، وبسبب الظروف الذاتية الخاصة بهذا البطل الدرامي الصغير من جهة أخرى!

الحبكة:

استناداً إلى ما تقدّم فإن حبكات السباعي تتجلى بما ينسجم حقيقةً مع حكاياتِ وأهداف الشخصيات. هذه الحبكات يمكن تخطيطها على أنها تبدأ بحرف الجر (مِنْ) الدال على الابتداء، وتنتهي بحرف الجر (إلى) الدال على الانتهاء. وما بين البداية والنهاية ينهض (الوسط) الدال على الذروة لتتشكل العقدة.

---

[28] الأدب والتغيّر الاجتماعي في سورية: الدكتور عبد الله أبو هيف. ص 165. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1990. ط 1

وما بين المبتدأ والمنتهى تعبر سيرةُ حياة الشخصية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل. وفي الوقت نفسه تنكشف تحوّلات الشخصية فتتبدل الأحداث، ويكون الزمن في هذه القصص تاريخياً، اجتماعياً، باعتباره زمناً تعاقبياً.

ولما كان الزمن التاريخي يرتبط عموماً بضمير الغائب فإن زمناً ذا طبيعة سببية تعاقبية يظهر في كثير من القصص المسرودة بضمير المتكلم الذي يبدو وكأنه يشكل سيرة ذاتية. الأمر الذي يجعلنا لا نَغفل عن الإشارة إلى أنّ بعض قصص السباعي لا يتضمّن حبكات محكمة الصنع. مثال ذلك قصة (حياة شجرة)[29]، التي تسرد لنا جزءاً من تاريخ حياتها بحركة بانورامية تبدأ من الماضي إلى الحاضر من خلال تقنيات الحذف والتلخيص والوصف. ومثل ذلك كثير. وإذنْ فإن قصة السباعي السابقة تحكي لنا عملية تغيُّر، وتحوّل، في مجرى وفاعلية الأحداث من جهة، وترينا (كيف؟) و(لماذا؟) يتغير الإنسان ـ الشخصية ـ في آن واحد، ضمن حدث واحد مترابط بقوة.

غير أنَّ ما تجب الإشارة إليه هو أنَّ حبكات السباعي القصصية بسيطة على الدوام. لأنها نادراً ما تقوم على خطّين متوازيَيْن، أو متقاطعيْن، وسردِ حدثَيْن متزامنيْن، أو شخصيتين متناقضتين في لحظة صراع. ولهذا كان الزمنُ الخطّي التعاقبي هو الزمنَ المسيطر والسائد في قصص السباعي التي تغرق إلى حد بعيد في بيئيّتها برغم ما قلناها عن طبيعة لغة السباعي القصصية المرفوعة إلى حدٍّ لغة الفن، ومفارقة لغة الواقع اليومي التي يرفضها ولا يُقِرُّ بها.

المكان والزمان القصصيان:

في مجرى الحبكة القصصية أيضاً سوف نلاحظ في الأعمّ الأغلب أنَّ شخصيات السباعي لا تتحرك في أمكنة مفترَضة ومجرَّدة. بل هي تعيش سيرورتها وصيرورتها في أمكنة محددة، وموصوفة بخصائص محلية بيئية. أي إنها تحيل على بيئة معروفة لها دلالاتها. ولهذا تظهر ثنائيات ذات دلالات باهرة مثل:

---

[29] مجموعة (تحت النافذة) ص 65

- القريـة × المدينة
- البـراءة × العهر
- الحبُّ × الكبت
- الإنسانية × الحيوانية
- الحريـة × العبودية
- الديمقراطية× القمع

وغير ذلـك كثير. ولسوف نلاحـظ أيضاً أنَّ قـصص السباعي تقـوم في أعمّهـا على مطالب:

1- الحب / الجنس.
2- النزوع إلى التمرّد بسبب الوضعية الاجتماعية بما هي وضعية مأساوية.
3- النزوع إلى التحرر الفردي من إسار مجتمع أُسَرِيٍّ تقليدي.

وقد شكّلت تلك المطالب في حقيقتها أطراً تندرج فيها، بل وتقوم عليها، جلُّ قصص السباعي، وتتوضّح بها الحكاياتُ وأهدافُ ووظائفُ الشخصيات، وتنجلي علـى أساسـها المغـازي والأمثولات. وهذا بدوره يكشف عن ثنائيةٍ من نوعٍ آخر هي نتيجة لتلك الثنائيات الموصوفة سابقاً، مثل:

- ـ الفرد× المجتمع
- ـ الحرية× العبودية
- ـ الديمقراطية× الديكتاتورية
- ـ العدالة الاجتماعية× الاستبداد والاستغلال...إلخ.

وفي الحـقيقة فإنَّ هـذه الثنائيات إنمـا تعبّـر عـن وضـع الفرد بما هو إنسانٌ جديد مقابـل المجـتمع الـساكن، وبمـا هـو نسق مـن العلاقـات والأفكـار والأخـلاق البالـية المتزمتة. وهـذه ثنائية ناصعةُ البروز لدى السباعي فكرياً وفنياً، وتشكل إطاراً عاماً لمجمل إبداعاته القصصية السردية والدرامية المسرحية، ولأفكاره النظرية.

ومـن المؤكد أنَّ الـسباعي ـ وكمـا نعلـم مـن سيرته الـذاتية "شيء من حياتي" ـ كـان قـد عانـى تلك الوضعية وهو ينزع إلى تجاوز مجتمعه وتقاليده الثقافية العامة من

خلال تمرّده، فإذا بهذا التمرد ينعكس في أبطاله ويشكل بنية متكررة، ظاهرةً أو مُضْمَرَة. وهو تمرد فني أيضاً يكشف وظيفيّاً عن الأبعاد النفسية للشخصيات من جهة، وعن البعد الاجتماعي والفكري للشخصية ـ الفرد ـ الجديدة، وهي عموماً تنتمي إلى البورجوازية الصغيرة أو المتوسطة. تماماً كما تكشف تلك البنية المتكررة ـ التمرد ـ عن فضاء الحكاية وطبيعة سيرورة الحبكة من خلال علاقات ذلك كلّه بالمكان والزمان، خاصةً وأنّ الأعمّ الأغلب من أمكنة السباعي ذات طبيعة شعبية مثل (بيت ـ غرفة ـ حانوت ـ بستان ـ مقهى ـ فندق..إلخ).

مع ذلك كله يمكن القول: إنّ الكثير من أمكنة السباعي تتألف من غرفٍ، أو بيوتٍ صغيرةٍ، مُغْلَقَةٍ، مظلِمَةٍ، قذرةٍ، فإذا هي أمكنةٌ تعبّر عن الإهمال الاجتماعي لها، وبالتالي فإنّ السرد والوصف ينهضان ليعمّقا فينا موقفنا الاجتماعي وذائقتَنا الجمالية لهذه الوضعية المأساوية.

استناداً إلى ما تقدّم يمكن ملاحظة أنّ صفاتِ أنساقِ ثنائيةِ المكان القائمة على صيغة "مغلق/ مفتوح" تتحوّل إلى نسق آخر يقوم على ثلاث صفات للمكان، وكأنّ السباعي يتجاوز بذلك منطق الأضداد ليخلق لنفسه منطقاً آخرَ يقوّي من خصوصيته الإبداعية. ولسوف نلاحظ ـ بناءً على ذلك ـ أنّ المكان لدى السباعي يبدأ على النحو التالي:

1- مكانٌ مغلَقٌ أوّل: هو [بيتٌ، حانوت، كوخ]، وبالتالي هو= [ضيِّق ـ قامع ـ سالب ـ مخيف...] إلى آخر ذلك من تلك السمات التي يكرّسها الوصف التالي:

(وكان الكوخُ مليئاً بأشياءَ كثيرةً، تتبعثرُ في كلِّ مكانٍ ويتراكمُ بعضُها فوقَ بعضٍ بلا ترتيبٍ، فثمّةَ شِبَاكٌ منْ مختلفِ الأنواعِ معلّقةٌ على الجدرانِ، وقَصَبَاتُ صَيْدٍ، وصنانيرُ وخيوطٌ، وجزماتٌ عتيقةٌ، وفانوسٌ محطّمٌ، وصندوقٌ خشبيٌّ مملوءٌ بأدواتِ الصَّيْدِ وقِطَعِ الدِّيناميت)[30].

---

[30] قصة القارب: مجموعة (الشرارة الأولى) ص 22

واضح لدينا تماماً هنا هذا التراكم المرعب الخانق للأغراض في هذا المكان الحقير لصياد سمك يعمل دائماً في الظلام. وواضحة أيضاً الدلالات في ذاك الوصف المتتابع لتراكم الأغراض وانعكاس ذلك على نفسية الشخصية وردود أفعالها، ومن ثمّ على قراراتها، والتحكّم فيما بعدُ بمصيرها. إنّ هذا المكان المغلق الأول يقود إلى....

2- **مكان مفتوح عام:** هو [**برّيةٌ، شارع، ساحة، بستان..إلخ**] وبالتالي فإنه مكان [فسيح ـ واسع ـ مضيء]. حتى لَيُخيِّل إلينا أنّ هذه الأمكنة سوف تكون بدائل عن الأمكنة الأولى باعتبارها مفتوحة بطبيعتها. لكنّ هذه الأمكنة لا يمكن لها أنْ تمتلك فاعليتها إلا من خلال حركة الحدث والحبكة فيها. وهكذا نجد أنفسَنا منقادين إلى المكان الثالث.

3- **مكان مغلق ثانٍ:** هو مكان أكثر خصوصيةً من أيّة غرفة أو حانوت أو كوخ. وهو هنا مكان تراجيدي إذا جازت الاستعارة. إنه (**قبْر**) أو (**قعْر نهر**). وهذا يعني أنه مكان [مظلم ـ ضيق] رغم اتساعه في حالة قعر النهر الذي يوحي بفضاء مفتوح تتلاشى فيه الشخصية وتتوارى عن المجتمع والوجود. ولكنه في الحقيقة مكان أضيق كثيراً مما نتصور. وهذا كثير في قصص السباعي.

يمكن الادعاء بثقة أنَّ صيغة "مغلق/ مفتوح" التي وصفنا بها المكان آنفاً تشكل لدى السباعي ما يشبه القدرية المكانية الطاغية، والسطوة والسلطة الفظيعة القاهرة. وكأن مصائر الشخصيات محكومة بها. بل هي كذلك. الأمر الذي يجعل سعيَ الشخصيات المتمردة النازعة إلى التحرر والاستقلال وكأنه سعيٌ للتحرر من المكان وعبوديته. ولهذا يمكن القول: **إنَّ شخصيات السباعي لا تختار أمكنتها، ولا أشياءها.** فالبستان مفروض على "عثمان" في قصة (**نداء الأرض**)[31]. والطاحونُ مفروضة على "مرزوق" في قصة (**مرزوق**)[32].

---

[31] مجموعة (الحكاية ذاتها) ص 35

[32] مجموعة (الحكاية ذاتها) ص 13

إن ذلـك كلـه يعـني أنَّ المكـان لـدى الـسباعي يمـارس ضـغطاً شـديداً علـى الشخصيات بحيث تـترك فيها آثاراً سلبية مدمّرةً في الأعمّ الأغلب، على الرغم من أنّ بعـض الأمكنة مفتوح جغـرافياً، ويشكّل بالتالـي فـضاءً رحـباً مـثل: (الـبرّيّة ــ البساتين ـ ضفاف السواقي والأنهار..إلخ). غير أنّ هذه الفضاءات تفعل فعلها نفسياً في الشخـصيات الـتي مـا تفـتأ تحلـم بالتمـرد والـهروب إلى أمـاكن أخـرى تظـنها أقـلَ سطوة وضغطاً. لكنها تظهر على النقيض تماماً.

وإذا كانـت وجـهاتُ النظـر الـسالفةُ ــ بمـا هـي أحكـام ـ تنطبق على الكثير من قـصص الـسباعي إلا أنَّ بعـض هذه القصص تتوارى فيه الأمكنة الفاعلة لتبقى مجرد إطار للحكايـة والحـدث، وبخاصـة حين يكون الأبطالُ من الأطفال الصغار، وحين تكون العلاقـة بين المكـان والأطفـال محـدودةً بالحـركة فقـط. لكـنّ المكـان هنا يصبح شـاهداً علـى الأحداث والمصائر من جهة أولى، ويحمل دلالاته من تحوّلاتِ الوضع الاجتماعـي مـن جهـة أخـرى، كمـا في ثلاثـية (هـروب مـن المديـنة ـ العـودة ـ إصابة بالملاريـا)[33]، أو كمـا في قصة (مصدر الشر)[34]، أو قصة (حياة شجرة)[35]، التي تكون الـشجرة فـيها هـي الـبطلَ والـراويَ والـشاهدَ علـى حـركةٍ اجتماعيةٍ تلامسها وتعيشها يومياً.

ولما كـان لا يمكـن الحـديث عـن المكـان مستقلاً عن الزمان، فإنه أيضاً لا يمكن الحـديث عـن زمـنٍ مـستقلٍ بنفـسه، تمامـاً كمـا لا يمكـن للشخـصيات أو الأشـياء أو الأغراض أنْ تستقل عن المكان والزمان. وما دام الزمن...

(يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، [وأنه] حقيقةٌ مجرَّدةٌ سائلة لا تَظهـر إلا مـن خـلال مفعـولها علـى العناصـر الأخـرى، [وأنـه] هـو القـصة الـتي تتشكل، وهو الإيقاع)[36]...

---

[33] مجموعة (الشرارة الأولى) ص 61 ـ 67 ـ 72

[34] مجموعة (تحت النافذة) ص 59

[35] مجموعة (تحت النافذة) ص 65

[36] بناء الرواية: مذكور ص 27. وما بين [..] من قبلنا للربط بين الأفكار.

فإنّ من الضروري ربطَ الزمان بالحالة النفسية للشخصيات. الأمر الذي يجعل من هذا الزمن النفسي كاشفاً لعوالم مَخْفِيَّةٍ ومضمَرَةٍ في لحظات محددة. وهذا يعني لدينا أنّ الأزمنةَ الفيزيائية ـ الطبيعية ـ كالليل والنهار لا قيمة لها في ذاتها. بل إنّ قيمتها تظهر حين تتجلّى في عدّة مستويات تبعاً للحالات النفسية للشخصيات ولأدوارها في الحدث الرئيس، أو الأحداث الفرعية المساعدة. ولذلك فإنّ فضاء "الماخور" الذي تشتغل فيه (ليزا /عرناء) في قصة (مومس)[37] يتشكل في حقيقته من زمان هو "الليل" باعتباره زمناً لِلَّهْوِ والقصف والعربدة. وهو ليل خاص جداً يختلف عن ليل البيوت الأخرى الآمنة المستقرة الشريفة. ويختلف عن ليل الأيتام والجائعين والنسّاك والثكالى. إنّ ليلَ "راجي" في قصة (سر الزيارة)[38] هو ليل الفقر والحرمان والجوع والبرد، ومن ثمّ هو ليل اليأس والقنوط، وهو ليل التفكير بالانتحار. على العكس تماماً من ليل"سليم" صديق "راجي" الذي هو دفءٌ وطعامٌ وأمان.

ولعل زمان "المقهى" يشكل اتجاهاً آخر حيث يقضي الناس أوقاتهم الفائضة في التسلية. الأمر الذي يسمح لكثير من الحالات والأوضاع الإنسانية بالظهور في إطارٍ شبه استعراضي، من دون أنْ نُنْكِرَ أنَّ بعض الناس يلجأ إلى المقهى هرباً من البيت، أو من شرط إنساني مزعج.

إنّ الزمان في المقهى يتشكل على الدوام بحسب طبائع وأمزجة الناس الداخلين إليه والخارجين منه، العابرين والدائمين. ولذلك يمكن القول: إنّ مقهى مراد السباعي في قصة (أقرضني عشْرَ ليراتٍ)[39] هو مكان اضطراريٌ للشخصية التي نسيت مفاتيحها الآن داخل البيت/ المنزل وقد خلا من أصحابه. وعلى هذا فإنّ الزمان مفروض على الشخصية أيضاً، لأنَّ المكان والزمان والشخصية في حالة تلازمٍ في الفعل ـ الحدث ـ وتمامِ حدوثه. وهذا يعني أنّ أيّ فعل ـ حدث ـ مرهون

---

[37] مجموعة (هذا ما كان) ص 23

[38] مجموعة (هذا ما كان) ص 5

[39] مجموعة (الشرارة الأولى) ص 29

بالظرف الموضوعي، ومرتبط بزمان ومكان محدّدين. وهو هنا في قصة (أقرضني عشرَ ليرات) زمن مفتوح على قصة المحتال الظريف الذي يثبت فيما بعدُ أنه لا ينسى الجميل، فإذا الزمنُ زمنٌ ليّنٌ، سلس، منفرجٌ بسبب الأجواء الكوميدية. وهو لا يشكل أدنى ضغط على الشخصيات. على العكس تماماً من زمن البستان في قصة (بنت البستان)[40]، لأنه زمنُ انتظارٍ للحبيب، وزمنُ أملٍ وحلمٍ جميلٍ بالزواج. وهو زمنُ ترقّبٍ وخوفٍ وقَلَقٍ، الأمر الذي قادَ ـ وبفعلِ رفْضِ الحبيب كزوجٍ ـ إلى الانتحار في قاع النهر. لقد تضافر البستان كمكانٍ ـ وهو فضاءٌ مفتوح جغرافياً ـ مع الزمان على هذه العاشقةِ وتواطآ مع الظروف الاجتماعية فقتلاها.

هكذا يضع مراد السباعي أبطاله ـ وبفنية جيدة وطيبة ـ في أمكنة وأزمنة تكاد في أعمِّها الأغلب أنْ تكون نموذجيةً من حيثُ فاعليتُها كبيئة اجتماعية ظالمة في تحويل مصائر الشخصيات بالاستناد إلى تحويل اتجاهاتِ ومجرياتِ الأحداث.

إنّ ما هو جدير بالملاحظة هو أنّ مراد السباعي كان قد أنجز قصة استوفت شرطها الفني في لحظتها التاريخية إلى جانب استيفائها شرطَها الاجتماعي ومبرِّرَ وجودها على الرغم من إهمال دارسي القصة القصيرة ومؤرخيها لهذا الرائد كما فعل الدكتور شاكر مصطفى في كتابه الرائد (القصة في سورية)[41]، وكما فعل عدنان بن ذريل في كتابه (أدب القصة في سورية)[42]، على الرغم من أنَّ مراد السباعي كان قد أصدر في أثناء وبعد طبع الكتابين المذكورَيْن ثلاث مجموعاتٍ قصصية خلال أعوام (1948 ـ 1949 ـ 1952)، في الوقت الذي لم يُصْدِرْ فيه قاصّون آخرون أكثرَ من مجموعة واحدة في ذات الحين. لكنهم كانوا موضع اهتمامٍ ودرْسٍ وتأريخٍ من قبل عدنان بن ذريل على الأقل.

---

[40] مجموعة (هذا ما كان) ص 114

[41] القصة في سورية: الدكتور شاكر مصطفى. 1958 ـ مصر دار الرسالة.

[42] أدب القصة في سورية: عدنان بن ذريل. دمشق. دار الأيام 1965

نتائج وخاتمة:

أولاً : أغلب قصص مراد السباعي تنتهي شخصياتها نهايات مأساوية وفق إحدى صيغتين :

1- الموت بكل أشكاله : الطبيعي ـ القتل ـ الانتحار ـ الاستشهاد.

2- الانسحاب من الحياة والنكوص والانكفاء والاستسلام.

وبذلك يكون لدينا :

1- موت مادي جسدي ،

2- **وموت معنوي**. وهو الأشد قسوة وعنفاً ومأساوية بسبب ارتباطه بقيم وعادات وتقاليد اجتماعية بالية وظالمة لطالما قاومها مراد السباعي وتمرّد عليها.

ثانيا : إن الأمكنة التي تقطنها الشخصيات مثل : البيوت والمنازل والأكواخ هي أمكنة إجبارية من وجهة نظرنا ، خاصة وأنّ أعمها الأغلب بائس ومتواضع ، ولم تجد الشخصيات غير هذه الأمكنة لتسكن فيها. ولو توفرت أمكنة أخرى لانتفى بعضٍ وضع الشخصيات المأساويُّ الذي تحفل به هذه القصص. وهنا يصبح المكان دليلاً على وضعية الشخصية الاجتماعية ، ويصبح المكان بالتالي إجبارياً ، إلى جانب كونه مغلقاً بسببٍ ضيقه الجغرافي من جهة ، وبسبب ضيقه المعنوي من جهة نفسية وهذا أخطر وأهمّ ما في أمكنة مراد السباعي.

ثالثاً : تسيطر الأزمنة الظلامية على مجموع قصص السباعي ، سواء أكانت هذه الأزمنة :

1- **مادية ـ فيزيائية** ـ كالليل الطبيعي ، أو انقطاع الكهرباء مثلاً ،

2- **أم معنوية** ، وهي الأخطر والأهمُّ مثل : القبر ـ قاع النهر ـ السجن ـ الخضوع الإجباري للعيش في غرف ضيقة مظلمة ـ انسداد الآفاق وافتقاد الأحلام..إلخ.

وبناء على ذلك يكون السباعي قد حقق مبتغاه من إثارة عواطفنا وانفعالاتنا ومواقفنا تجاه الواقع الاجتماعي الراهن الذي يعيش فيه الإنسان وضعاً غير إنساني وهو يعاني الاضطهاد والقمع وسلب الإرادات التي يجب أن تكون حرة في اختياراتها.

من جهة أخرى تبدي قصص السباعي تطلعاً نحو المستقبل المحلوم به على الدوام، خاصة من حيث طرحه لواقع يجب تغييره، والتمرد على عاداته وتقاليده وثقافته، باعتبار ذلك كله متخلّفاً، ولا يخدم حرية الإنسان واختياراته لحاجاته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية، خاصة ما يتعلق بالحب والحياة الحرة الكريمة وسط عالم يتغير بسرعة فريدة، ويفرز معه بالضرورة ثقافة جديدة مخالفة للسائد الراهن.

إذن: إن قصص السباعي دعوة إلى التحرر والانعتاق من كل ما هو قديم بالٍ ومتخلف، وتمثّل لكل ما هو جديد إنساني يحفظ شرف الإنسان وكرامته وحريته ومستقبله.

الملحق الأول
السيرة الإبداعية

- **1914** ولادته في حمص ـ بدء الحرب العالمية الأولى.
- **1916** الحرب العالمية الأولى ـ الثورة العربية في الحجاز.
- **1917** وعد بلفور.
- **1918** نهاية الحرب العالمية الأولى ـ دخول القوات العربية دمشق.
- **1920** التحق بمدرسة "**منبع العرفان**" الابتدائية للدراسة ـ الاحتلال الفرنسي لسورية.
- **1928** عمل مع فرقة السياسيين ممثلاً لأدوار النساء، وتعرف على أنيس الملوحي وشارك في مسرحية "في سبيل التاج" ممثلاً للدور النسائي "بازيليد".
- **1930** كتب مسرحيته الأولى (سكرة) وعرضها مع مسرحية (الأعمى) المترجمة.
- **1932** تأسيس فرقة دوحة الميماس المسرحية بعد توقف فرقة السياسيين ـ لقاؤه الأول بصديقته شارلوت في دمشق.
- **1933** **تأسيس نادي دوحة الميماس للموسيقا والتمثيل** ـ عضو مؤسس في النادي ـ عمل ممثلاً في ست مسرحيات في هذا العام. منها: "الطبيب رغماً عنه ـ مريض بالوهم" وهما لموليير ـ "الكابورَالْ سيمون".
- **1934** مثَّل في مسرحية "في سبيل التاج"، وفي مسرحية "اللصوص" لفريدريك شيللر.
- **1935** كتابة مسرحية (ضابط عثماني). وربما هي مسرحية "ضابط متقاعد".

- **1936** كتابة مسرحية (**ضحية الخادم**) التي عرضت على مسرح "المنظر الجميل"، سينما حمص حالياً. وكتب مسرحية (**مضحكات الأقدار**) في ثلاثة فصول وعرضت على مسرح سينما روكسي.(الشرق حالياً وهي الآن مغلقة للأسف).

= وكتب مسرحية (**الحاج عبد القادر**) ومسرحية (**ابن الأرض**) وغيرها من المسرحيات التي لم تنشر لأنه مزقها.

- **1937** إعادة كتابة مسرحية (**ضابط عثماني**) التي لم تنشر.
- **1938** كتب مسرحية (**شيطان في بيت**) ـ عمل موظفاً في بلدية حمص.
- **1939** كتب مسرحية (**مشكلة راتب**) وعرضت على مسرح نادي الفنون الجميلة.
- **1940** كتب مسرحية (**خدعة ومفاجأة**). مزقها فيما بعد.
- **1941** الحرب العالمية الثانية ـ كتب مسرحية (**زوج بنتك**) مزقها فيما بعد. ولعلها مسرحية "مشكلة راتب".
- **1942** كتب مسرحية (وجوه وأقنعة). قدمت أمام الجمهور في الستينيات على مسرح المركز الثقافي، ولم تنشر.
- **1943** كتب مسرحية (**شخصية ممتازة**) التي فازت بالجائزة الثالثة مناصفة ضمن مسابقة الجامعة الأمريكية في بيروت، ولم تنشر.

= إعادة صياغة مسرحية (مشكلة راتب).

- **1944** زواجه من السيدة "وداد حمدون" ـ خسارته كل ما يملك في البورصة ـ سكناه مع أخيه هاني في بيت واحد بسبب إفلاسه.

= الكتابة الأولى لمسرحية (أنت أبي).

- **1945** **نهاية الحرب العالمية الثانية ـ التوقف عن الكتابة للمسرح حتى عام 1960، والانصراف إلى كتابة القصة القصيرة.**

= **كتب قصته الطويلة (الدرس المشؤوم).**

- **1946** كتب قصة (عصفور الرمّان). اشتراها أحد الناشرين مع (الدرس

المشؤوم) بمائة وخمسين ليرة سورية، ونشرهما في كتاب يقع في خمسين صفحة، والكتاب مفقود.

● **1948** نشر مجموعة (**كاستيجا**) القصصية. مطبعة الشرق في حمص.

● **1949** نشر قصة (**الدرس المشؤوم**). وهي قصة طويلة. مطبعة الشرق في حمص.

= تعرفه على الشاعر عبد السلام عيون السود الذي كان أحدَ عمال مطبعة الشرق التي أصدرت مجموعتيه القصصيتين "كاستيجا" و"الدرس المشؤوم".

● **1950** إعادة النظر في مسرحية (**شيطان في بيت**) بشكل نهائي.

● **1952** نشر مجموعة (**هذا ما كان**) القصصية في مصر عن دار الفكر العربي.

● **1953** عضو رابطة الكتاب السوريين

● **1955** إعادة النظر في مسرحية (**ضابط عثماني**).

● **1956 العدوان الثلاثي على مصر**

● **1958 الوحدة بين مصر وسورية**

● **1960** نُدب من بلدية حمص إلى المركز الثقافي ـ **تأسيس فرقة مسرح حمص**.

= تقديم مسرحية "**ضابط عثماني**" المعدلة.

● **1961 انفصال سورية عن مصر**

= نيله الجائزة الأولى عن مسرحيته (**شيطان في بيت**) في مسابقة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في الجمهورية العربية المتحدة.

= عرض مسرحية "**وجوه وأقنعة**" الفائزة في مسابقة الجامعة الأمريكية في بيروت.

= كتابة مسرحيات (**وراء الأمل ـ أنت أبي ـ قطعة الدانتيل ـ ماسح الأحذية**)

● **1962** كتابة مسرحيات (**سجين الدار ـ معركة ـ بائعة أعشاب**). والمسرحية الثانية مشهورة باسم (معركة في طاحون).

= نشر مجموعة (**الشرارة الأولى**) القصصية والمسرحية عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية.

- **1963** ثورة الثامن من آذار في سورية ـ كتب مسرحيات (الفنان والطبيعة ـ الشاعر واللص ـ الإنسان والموت ـ الحلم والحقيقة).
- **1964** إخراج مسرحياته السالفة وتقديم مسرحيتي (أثر فني) لـ"تشيخوف". و(دورة الربيع) لـ"طاغور".
- **1965** توقف فرقة مسرح حمص ـ استقالته من وظيفته في بلدية حمص.
- **1967** نشر مجموعة (الحكاية ذاتها). قصص ومسرحيات، عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في دمشق.
- **1969** عضو مؤسس في اتحاد الكتاب العرب.
- **1972 ـ 1982** رئيس المكتب الفرعي لاتحاد الكتاب العرب في حمص.
- **1973** ينتهي من كتابة سيرته الذاتية (شيء من حياتي) في 23 مايس ـ أيار 1973.
- **1974** نشر مجموعة "تحت النافذة". قصص ومسرحيات عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق.
- **1978** نشر مجموعة (هدية عيد الأم) للأطفال عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

≈ نشر سيرته الذاتية (شيء من حياتي) ـ بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

≈ كتابة مسرحيات (الإنسان والشيطان ـ حرية الموتى ـ الكلمة والكاتب).

- **1979** نشر مجموعة (أسئلة تُطرح وأصداء تجيب). قصص ومسرحيات عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق.
- **1983** تكريم اتحاد الكتاب في حمص من 26 ـ 30 تشرين الثاني.
- **1984** نشر مجموعة (سباق في مسبح الدم). قصص ومسرحيات عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق.
- **1990** نشر كتاب (محطات في حياتي) كجزء مكمل لسيرته "شيء من حياتي". مطبوع على الآلة الكاتبة، وصدر في حمص.

- **1995** نشر كتاب (**مقاطع من رسائل صديقتي شارلوت**). مطبوع على الآلة الكاتبة، وصدر في حمص.
- **2000** أعدَّ الدكتور تامر العربيد أواخر هذا العام فيلماً وثائقياً عن سيرة حياته الإبداعية للتلفزيون العربي السوري شارك فيه فنانون من حمص ممن عمل مع السباعي، وباحثون ونقاد وأدباء. ولم يعرض الفيلم إلا بعد وفاته.
- **2001** وفاته

الملحق الثاني
ريادة وعي المسرح
لقاء مع مراد السباعي 1995

مدخل:

حين يدور الحديث عن مبدعٍ متعدِّد الاهتمامات، متنوع الأفكار، فإنّ إبداعه يتوغل في تاريخه، و تاريخَه يتوحَّد في إبداعه، فإذا الرجلُ كتلةٌ حيّة، متماسكة، لا يمكنُ تجزيئها، أو فصلُ بعضها عن بعض.

ومراد السباعي (**1914 ـ 2001**) المولود في حمص هو أحد أهمِّ رجال المسرح السوري منذ أوائل ثلاثينيات القرن العشرين، وأحدُ أهمِّ مبدعي الحركة المسرحية السورية تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً. كما أنه أحد أهمِّ رواد القصة الواقعية الاجتماعية السورية القصيرة.

غير أنَّه أقلُّ أقرانه تنظيراً. إذْ إننا لا نعثر له على أحكام أو آراءٍ نقدية صحفية إلا ما ندر، وإلا في مقدمة مجموعة (**الشرارة الأولى 1962**) ومقدمة مجموعة (**تحت النافذة 1974**). وربما نجد مثل ذلك مبثوثاً في ثنايا سيرته الذاتية "**شيءٌ من حياتي**". وأما ما يتعلق بالمسرح فإنني لم أعثر له على أي تنظير أياً كان شأنه.

ثمَّ إنَّ مرادَ السباعي ـ رجلَ المسرح ـ استثناءٌ متميّزٌ بالنسبة للمسرحيين السوريين والعرب على السواء. واستثنائيته تنبع من كونه قد طرق مشكلات البيئة الاجتماعية السورية من دون خوف أو تردد، ناقداً قِيَمَها وأخلاقَها، عاداتِها وتقاليدَها، وداعياً في الوقت نفسه إلى قيمٍ جديدة أخرى نابعة من طبيعة الحياةِ وتطورها محلّياً وعربياً وعالمياً في زمن كان كل شيءٍ فيه يُحْسَب له ألف حسابٍ استناداً إلى معاييرَ دينية واجتماعية صارمة هي معايير "الحلال والحرام"، أو هي معايير "العيب" الأخلاقي.

ومن المؤكد أنّ موقف السباعي ذاك يكشف عن جوهر أفكاره، وعن أهدافه، وغاياته من المسرح والقصة. وهي أهداف أخلاقية اجتماعية في محاولةٍ لتغييرٍ اجتماعي في ذلك الزمن الصعب من ثلاثينيات القرن العشرين. و لهذا يمكن لنا أنْ ننظر إلى مسرح مراد السباعي، وإلى قصصه، على أنها رسالة تربويةٍ تعليمية، الأمرِ الذي يوفّر للدارس فرصة التأكّد من أن السباعي هو أحد أهمِّ المتنورين والمنورينَ من الفنانين والمبدعين العرب السوريين في تلك المرحلة الحرجة من تاريخ سورية.

لذلك، وبالاستناد إلى هذا الفهم لموقف السباعي سنحاول أنْ نفهم إجاباته عن كتابته للمسرح، وعن شغله فيه، سواء في حمص أم في سورية كافةً حيث كانت تسود على خشبات المسارح آنذاك الفواصلِ المسرحية التافهة والمبتذلة باللهجة العاميّة السوقية الساقطة والبذيئة، وهي تقدّم كفقراتٍ في برنامج منوع غايته الضحك المجاني والتهكم الفاجر!

ذلك كله كان قد تمَّ ونحن نحاوره في بيته وقد بلغ من العمر عتيّاً، سواء في ما يتعلق بالمسرح في هذا اللقاء الذي حرصنا على نشره وتوثيقه وخصّصْنا له فصلاً مستقلاً، أم في ما يتعلق بالقصة القصيرة.

يمكن التأكيد بثقة مطلقة أن الحوار مع مراد السباعي ممتع جداً، وأن مضمون أفكاره ـ وهو الآن يناهز الثانية والثمانين من العمر[1] ـ ما يزال يدعم موقفه من المجتمع كمثقف فاعل، وكمنوّر اجتماعي وأخلاقي، وكفنانٍ جريء ومغامر. ذلك أنه لا يرى قيمة لعمله بعيداً عن الناس في حركتهم اليومية بما هي وجود وكينونة. وهو يؤمن بأهمية استيعاب كل جديد، عظيم ورائع، لأنّ كل جديد بالنسبة إليه هو الحرية والتنوير والفكر الحرّ والتعبير الديمقراطي. وهذه جميعاً هي الأقانيم التي مكّنته من نقد مجتمعه وهو يبدع أعماله المسرحية، والقصصية. وهي التي أدخلته في صدام مباشر مع قوى التخلف والظلامية!

---

[1] جرى هذا اللقاء في منزله عام 1995

إنّ هذا الحوار الذي نديره معه في بيته ـ والذي ضمَّ فرقة نادي دوحة الميماس المسرحية وماهر عيون السود أحد أهمِّ ممثلي حمص ما بين أربعينيات وستينيات القرن العشرين، وبطل عروض مراد السباعي المسرحية ـ يعمّق لحمة تواصل المبدعين بعضهم مع بعض تاريخياً، ويقارب بين الأفكار في سبيل تأسيس ذاكرة مشتركة. كما أنه سوف يعيننا، ويعين الباحثين في مسرحه، على معرفة أفكاره النظرية وموقفه من المسرح الاجتماعي وغير الاجتماعي. ولسوف يكون الكثير من تحليلاتنا لمسرحياته مستنداً إلى مضمون هذا اللقاء الحميمي الذي هو تحليل ونقد وتقويم، وقد نهلنا من أفكاره وإجاباته وذكرياته ما أفادنا في إنجاز هذا الكتاب.

محاورة الإبداع المسرحي

● أستاذ مراد السباعي كيف تعلّق على تلك المقدمة الطويلة؟

= أهلاً وسهلاً بكم. الواقع أنني بدأت مبكراً في كتابة المسرحية. كتبتها وكان لي من العمر تسعة عشر عاماً. وأولُ مَنْ كتب المسرحية المحليةَ في سورية هوْ أنا. كتبتها عام (1930). وفي هذه الفترة أنتجتُ الكثير من المسرحيات. لكنْ.. وبعد أنْ أعدتُ النظر فيها في الخمسينيات رأيتُ أنّ بعضها ليس جيداً، فمزّقتُ الكثير منها، وتركتُ مسرحيتيْن، إحداهما هي مسرحية (ضابط عثماني).

● كنتَ ــ وكما يعرف أهل حمص ــ تؤلّف وتمثّل وتُخْرِج وتصمّم الديكورات. وكثيراً ما تتدخّل في اختيار الملابس والماكياج، وهذا فِعْلُ رجل المسرح الشامل. هل تعتقد بأنّ هذا الأمر يدلُّ على موقف فكري ذاتيّ، أم أنّ طبيعة الأحداث الاجتماعية آنذاك اضطرتكَ إلى أنْ تكونَ رجل مسرح؟

= أعتقد بأنّ طبيعة الأحداث هي التي جعلتني رجلَ مسرح في ذلك العصر. لم يكن هناك مسرح ــ في تلك الفترة بالطبع ـ قبل أنْ أبدأ أنا في حمص. كانت هنالك فرقة مسرحية تعتمد على النصوص القديمة.

● التاريخية؟

= (بتأكيد) التاريخية. هدفها إعادة التألّق العربي القديم، وتربية الناشئة على هذا التراث. فبدأتُ العمل مع هذه. وعندما انتهت فرقة السياسيين [هو اسم فرقة مسرحية صغيرة] بدأتُ أنا، وأسستُ فرقة صغيرة أسميتها (فرقة دوحة الميماس) التي كان من أعضائها التاجر والعامل والموظّف. وقد ظلّت ـ عاشت ـ هذه الفرقة أكثر من سنة. فأردنا أن نطعّمها بمخلّفات الفرقة السابقة ـ السياسيين ـ فأدخلتُ عدداً من الأشخاص منهم عبد الرحمن الملوحي وناظم عبارة..إلخ. وفيما بعد

تقدّمنا إلى السلطات المختصة بكتاب لتأسيس نادي دوحة الميماس للموسيقا والتمثيل باسم السيد "مظهر طليمات"، وأُجيبَ على طلبه بالموافقة في تشرين الثاني من عام 1933 بموافقة وزير الداخلية.[2]

● في تلك الفترة كان في حمص، وربما قبل الثلاثينيات بقليل، مجلة نِسويَّة اسمها دوحة الميماس.. هل تذكرها؟

= لا أذكر ذلك.

● معلوماتي أنها كانت موجودة. وقد صدرت في نيسان من عام 1928 في حمص. ومؤسستها هي السيدة "ماري عبدو شقرا". وكنتُ قد رأيت أعداد سنة منها لدى صديق لي هو السيد المهندس مازن صنوفي.

= كان عمري أربع عشرةَ سنة إذاً!

● لو عدتُ معك إلى بعض أفكارك المهمة وهي أنّ الفرق المسرحية السورية كانت تقدّم أعمالاً تاريخية؛ فإن ذلك لم يكن في حمص وحدها وإنما في سورية كلها، وهذه حقيقة. فإذا ما تذكّرنا نحن أنّ سورية كانت في تلك الآونة ترزح تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي فإنه من الطبيعي أنْ تمثّل هذه الفرق المسرحية مسرحياتٍ من التاريخ العربي مثل: (عبد الرحمن الداخل ـ وامعتصماه ـ صلاح الدين الأيوبي ـ خالد بن الوليد). بل إن عرض هذه المسرحية الأخيرة دفع الجمهور إلى الخروج في مظاهرة في حمص قمعها الجيش الفرنسي بعنف.

= صحيح.

● لكنني أريد أنْ أسألَ عن نقطةٍ مفارقة ـ ربما وجدتُ أنا لها حلاً ـ هي أنّ كلّ مَنْ كتبَ للمسرح في سورية آنذاك كتبَ مسرحياتٍ تاريخيةً باستثناء مراد السباعي الذي كتب مسرحيات اجتماعية.

---

[2] مراد السباعي هو صاحب فكرة تأسيس النادي. ولكنه كان آنذاك تحت سنّ الثامنة عشرة، ولا يُسمح له قانونياً بالتقدم بطلبٍ لترخيص وإشهار أي نادٍ. وهذا ما دفع الجميع إلى تكليف السيد مظهر طليمات لتقديم طلب الترخيص باسمه. وصدر القرار موقّعاً من السيد "حقّي العظم" وزير الداخلية في 6 تشرين الثاني عام 1933.

= صحيح.

● هذا الوعي المبكّر ـ وكما أفسِّرُه ـ يعني أنّ نقد المجتمع ليس أقلَّ قيمةً من الحدث التاريخي أو الرواية التاريخية. كيف تكوّن لدى مراد السباعي هذا الوعي؟

= مثَّلتُ مسرحية صغيرة ـ يعني قصيرة ـ مع مسرحية مترجمة اسمها (الأعمى) في الميتم الإسلامي. كان للمسرحية الصغيرة أهمية فائقة من حيث تلقّيها من قِبَلِ الجمهور، خاصة من حيث الضحك. فتساءلتُ، لماذا لا أكتبُ مسرحية أطولَ[3]. فكتبتُ مسرحية (شيطان في بيت) في ثلاثة فصول، وعرضتها على المسرح في الجمعية الخيرية الإسلامية. وقد طُلِب إليَّ إعادة تمثيلها.

● أنتَ تعتقد إذاً بأنّ الجمهور يستطيع أنْ يتقبّل أي موضوع يُقَدَّم إليه بشكل فنّي ممتاز. أليس صحيحاً هذا الكلام؟

= صحيح؟

● أعني إذا قدَّمتَ التاريخَ بشكل فنّي ممتاز يستطيع الجمهور أنْ يقبله. وإذا قدّمتَ المسرحية الاجتماعية بشكل فني ممتاز أيضاً يستطيع الجمهور أن يقبلها.

= طبعاً. الفنّيةُ هي كل شيء. فما لم يكنْ فنّاً هو لا شيء!

● أريدُ أنْ أُعَدِّدَ للأصدقاء الحاضرين، ولمن سيقرأ هذا الحوار ومن سيشاهد شريط الفيديو، جملةَ نصوص كنتَ، أنتَ، قد كتبتَها في فترات متتالية: **[سَكْرَة]** التي كتبتَها ومزّقتَها بعد أنْ عرضتها، وقد صرّحتَ بذلك في كتابك **"شيء من حياتي"** ولا أحدَ يعرف عنها شيئاً سواك. هناك أيضاً مسرحية **[ضابط عثماني]** التي كتبتَها عام 1937، وهي غير مطبوعة حتى الآن على ما أعتقد.

= (يهز رأسَه بالإيجاب)....

● ثمَّ كتبتَ مسرحية **[شيطان في بيت]** عام 1937، وقد فازت بمسابقة

---

[3] لعلها مسرحية "سكرة" التي مزقها مراد السباعي فيما بعد. لكنْ بعد أنْ نبَّهتْه إلى أهمية الكوميديا من جهة، وإلى النقد الاجتماعي وأهميّته من جهة ثانية. كما أنها ـ وكما يبدو ـ لفتت إليه أنظار المسرحيين والجمهور برغم صغر سنه.

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام 1961. وقد طُبعتْ مؤخراً وصدرتْ عن اتحاد الكتاب العرب عام 1991. وهناك مسرحية **[وجوه وأقنعة]** عام 1942. وهي غير مطبوعة أيضاً حتى الآن. ويبدو أن هذه المسرحية من الأعمال المهمة. أما مسرحية **[مشكلة راتب]** التي كُتبتْ عام 1943 والطريفةُ جداً فقد قدَّمْتَها لمسابقة مجلة (النقَّاد) في دمشق. لكنَّ مسرحية **[معركة= معركة في طاحون]** هي المسرحية التي أثارت جمهور حمص بشكل ممتاز. وهي تتكلم على غضب الاستعمار الفرنسي ليس من مثقفي حمص وحسب، بل من هؤلاء البسطاء الذين يُحِسُّون بالوطن إحساساً عارماً من دون أن يتمكّنوا من فلسفته فيهبّون للدفاع عنه بأرواحهم.

= صحيح.

● هذا يعني أن المواطن العاديَّ يستطيع أن يعشق وطنه، وأنْ يدافع عنه من دون أن يتفلسف. إنه يُحِسُّه، وهو ينتمي إلى وطنه بهذا الإحساس العظيم. وقد نُشِرتْ مسرحية "معركة" عام 1962م في مجموعة "الشرارة الأولى" الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

= كُتبتْ هذه المسرحية في الأربعينيات.

● أي في مرحلة الاستعمار الفرنسي.

= نعم. وهي قصةٌ ـ حكاية ـ حقيقية. استلهمتها لأصوغ منها عملاً وطنياً بهدف تحريض الناس في حمص ضدّ الاحتلال الفرنسي.

● وهناك مسرحية **[سجين الدار]** ضمن مجموعة "الشرارة الأولى". وقد كتبتَها في الخمسينيات في فصل واحد كما هي مسرحية "معركة". ثم كتبتَ مسرحية **"وراء الأمل"** عام 1965 وهي مسرحية طويلة في ثلاثة فصول، ونشرتَها في مجموعة "الحكاية ذاتها" الصادرة عن وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي عام 1967.

= نعم. هي أول مسرحية فكرية.

● لماذا لا تسميها مسرحية من طراز مسرح اللامعقول مثلاً؟

= ممكن. ممكن. لأن بطل المسرحية غير معقول في كل تصرفاته.

• إذاً.. توافقني على استخدام هذا المصطلح؟

= نعم.

• سأُعرِّج فيما بعد على مسرحيةٍ من هذا الطراز، أعني اللامعقول. وهي مسرحية [**بائعة أعشاب**] الصادرة في مجموعة "الحكاية ذاتها". هناك أيضاً مسرحية [**أنت أبي**] التي نُشِرت عام 1967 ضمن المجموعة السالف ذكرها. وهي مكتوبة قبل هذا التاريخ بقليل. وأعتقد أن الكثير من هذه النصوص كُتب لفرقة مسرح حمص التي أدرتها أنت وأخرجتَ لها باقتدار في المركز الثقافي العربي.

= نعم. في الستينيات. منها ـ المسرحيات ـ لم يُمثَّلْ. وأغلبها قُدِّم على مسرح المركز الثقافي في حمص.

• ومسرحية [**قطعة الدانتيل**]؟

= أيضاً لم تُمثَّل.

• مع أنها مسرحية أخلاقية وطريفة!

= كُتِبت في الستينيات.

• ثمَّ تجيء مسرحية [**بائعة أعشاب**] في الستينيات أيضاً. وهي طريفة من حيث موضوعها ومضمونها. ومسرحية [**مشكلة راتب**]. وبعد أن أصدرتَ كتابك "**شيء من حياتي**" صدرت لك مجموعة [**تحت النافذة**] عام 1974، ومجموعة [**أسئلة تُطرَح وأصداء تجيب**] عام 1979 عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، لتتوالى إصداراتك فكان منها [**سباق في مسبح الدم**] عام 1984 عن الاتحاد نفسه.

= نعم.

* ولكن يلاحظ أن هذه المجموعات الجديدة تضمُّ قصصاً ممسرَحةً. أو لنقلْ: مسرحيات ذات طابع تجريبي.

= كل مجموعاتي القصصية فيها مسرحيات.

• نعم. ولكن هل توافق على أنّ هذه المجموعات تضمُّ مسرحيات ذات طابع تجريدي، أو تجريبي، حداثي، ذهني؟

= لقد توقفتُ عن الكتابة المسرحية منذ عام 1965 وما بعدها. غير أنّ أغلب مسرحياتي كانت من فصل واحد. وهي في عمومها خيالية ذهنية. وقد لاحظتَ أنت ذلك.

● ولكنك انقطعتَ عن الكتابة للمسرح مرتين. وكذلك انقطعتَ عن العمل في المسرح.

= نعم. المرة الأولى تمتدُّ من عام 1945 إلى أوائل عام 1960 أو عام 1961. أي حتى تأسيس فرقة مسرح حمص مع الفنانيْن ماهر عيون السود ومحمود طليمات وغيرهما من الممثلين. لكنني ما بين أعوام 1945 ـ 1960 لم أكتب ولم أمثّلْ ولم أُخرجْ، برغم أنني ما بين أعوام 1960 ـ 1965 كتبتُ للفرقة الخاصة بالمركز الثقافي. والمرة الثانية كانت بعد عام 1965 حين انفرط عقد فرقة المركز الثقافي، حتى عدتُ إلى كتابة المسرحيات القصيرة ذات الطابع التأملي[4].

● لكنَّ من بعض ما كتبتَ تمَّ عَرْضُه أمام الجمهور مثل مسرحية [ضابط عثماني ـ شيطان في بيت ـ معركة في طاحون ـ سجين الدار ـ مشكلة راتب]. ثمّ إنك بعد عام 1965 بزمن بعيد أصدرتَ مجموعات تضمُّ قصصاً ومسرحيات ذهنية قصيرة. ومن قبلُ كانت هناك مجموعة [كاستيجا] القصصية الصادرة في حمص عام 1948 عن مطبعة الشرق، وقصة [الدرس المشؤوم] الطويلة الصادرة أيضاً في حمص عن مطبعة الشرق عام 1948. نحن إذاً أمام تنوّع إبداعي متميز، وكَمٍّ ونوعٍ

---

[4] يبرِّر مراد السباعي سبب انقطاعه عن الكتابة للمسرح في كتابه "شيء من حياتي" على النحو التالي:

(بعد مضيٍّ عامين على الحرب العالمية الثانية، توقفتُ عن كتابة المسرحيات، وكنتُ قد كتبتُ خلال الثلاثينيات ستَ مسرحياتٍ كبيرة وعدداً غير قليل من المسرحيات ذات الفصل الواحد. ويعود انقطاعي عن كتابة المسرحيات إلى أسباب كثيرة أهمها فيما أرى انصرافُ الناس عن المسرح وانشغالُهم بأنباء الحربِ، وتهافتُهم على المضاربات في سوق البورصة وجمعِ الثروات بكل الوسائل الممكنة، بغضِّ النظر عن شرعية تلك الوسائل. فلقد انحدرت الأخلاقُ إلى أدنى مستوىً يمكن أنْ تنحدرَ إليه أخلاقُ شعب من الشعوب). "شيء من حياتي" ص 134. مطابع دار الأنوار. دمشق 1978

أيضاً متميزين، سواء على صعيد التأليف المسرحي، أم على صعيد الكتابة القصصية. لكن.. أيضاً.. يتميز مراد السباعي الفنان المقتدر بأنه كتب لوناً أدبياً هو السيرة الذاتية [**شيء من حياتي**]. إذ إنّ معظم الأدباء العالميين كتبَ سيرة حياتهم كتّابٌ آخرون. لكن مراد السباعي كتب سيرة حياته بنفسه كما يريد هو مع تصرف قليل ليناسب ضرورات النشر.

= هكذا أرادوا!

● منْ؟

= (صمت)......

● تعكس السيرة الذاتية جملة وجهاتِ نظرٍ واهتماماتِ مراد السباعي. منها ما يتعلق بحمص كتاريخ، ومنها ما يتعلق بنفسه، خاصة عشقه للطبيعة ولصيد السمك. ولقد انعكست الطبيعة في أعمالك القصصية بشكل واضح. وفي مسرحك لا بد أنْ يكون في كل مسرحية شيء من الورد، أو شيء من الشجر، أو شيء من الطبيعة.

= هذه ملاحظات صائبة.

● في الفترة التي كتبتَ فيها مسرحاً اجتماعياً، وبلغة عربية فصيحة، كتب توفيق الحكيم في مصر ـ في الثلاثينيات ـ بمثل لغتك. لكنّ ضجةً صاخبة قامت حول لغة الحكيم التي أسموها "لغة ثالثة" في المسرح، ولم تُثر ضجة في سورية حول لغتك المسرحية، مع أنك ـ ومنذ الثلاثينيات نفسها كما تقدّم ـ تكتب بلغة فصيحة يفهمها كل مواطن عربي يقرأ نصوصكِ أو يشاهدها كعروض مسرحية. كيف تفسر تلك الضجة المصرية من جهة، وكيف تفسر تقاعس الدارسين السوريين عن نسْبِ مثل هذا السبق، أو لنقلْ: الكتابة بلغة ثالثة إلى مراد السباعي!؟

= لا أذكر شيئاً من هذا. لكنْ.. إنّ لتوفيق الحكيم أسلوباً خاصاً به في المسرح. وقد قرأتُ له الكثير من أعماله. لكنْ لم أنتبه لهذه النقطة. أنا لي أسلوبي في الكتابة. هذا كل ما أعرف. وأرى أنَّ ما كتبتُه إنما هو بلغتي الخاصة، وبأسلوبي الذي يتميّز بالتأكيد عن أسلوب توفيق الحكيم. يعني لكلٍّ منّا أسلوبه الخاص به. والأسلوب يعود إلى شخصية المؤلف. أسلوبي هو أنا.. أنا بالذات. الأسلوب لا ينفصل عن الشخصية.

• أستاذ مراد.. ألا تعتقد بأنّ النقاد في تلك الأيام ـ عندما أثيرت مسألة اللغة الثالثة ـ كانوا قد ظلموك لأنك كنت قد سبقتَ، أو زامنتَ، توفيق الحكيم في اختراع هذه اللغة وأنت رجل المسرح؟

= النقاد عندنا قلة. والقليل منهم مَن يهتمّ بالمسرح. المسرح لم يكن لوناً أدبياً. كان خارجاً عن الألوان الأدبية. لكنه انضمّ إليها فيما بعد. المسرح لا يُقال عنه: إنه عمل أدبي. فقط.. كان يُقال: عمل مسرحي.

• لكنني أرى أن مراد السباعي كان قد ظُلِم في تلك الفترة. وبخاصة منذ الخمسينيات وما بعد. لأن الحركة النقدية السورية، والعربية، كانت قد بدأت بالنشاط، أو بدأت تُنَشِّط نفسها. لأن بداية المرحلة المسرحية السورية رسمياً كانت منذ أوائل الستينيات وأفرزت معها نقاداً. مع ذلك لم ينتبه هؤلاء إلى أنّ مراد السباعي كان قد اخترع هذه اللغة من دون أنْ يصرّح للآخرين بأنه اخترع لغة مسرحية يفهمها الأميُّ الجالس في الصالة، ويعيها المثقف الذي يجلس إلى جانب الأميِّ في اللحظة نفسها من دون أنْ يتنازل مراد السباعي عن تقديم فنٍّ راقٍ، وموضوع جديد جميل، ومضمون تقدّمي، وحبكة ممتازة، وشخصية مبنية بناءً متماسكاً.

= أوافق على ذلك. على الرغم من أنّ نقد المسرح في تلك الأيام لم يكن سوى نقد صحفي، ويعتمد على أحكام بسيطة مثل: أجاد وبالغ وأحسنَ.... وغيرها.

• أتعني أنّ ذاك النقد لم يكن يبحث في مشكلاتٍ وقضايا مسرحية؟

= نعم. لم يكن يفعل ذلك.

• ربما لأنّ النقاد لم يكونوا يعرفون تلك القضايا آنذاك؟

= ربما.

• وربما لأن أكثر أعمالك لم تكن منشورة.

= ربما

• لكنّ هذه القضايا برزت مؤخراً من خلال نقاد جدد قدّموا رسائل للدكتوراه مثل نديم محمد وأحمد زياد محبّك. ثم، وفيما بعد، كتب عنك فرحان بلبل. لكنْ يمكن القول:

= (يقاطعني) وأحمد يوسف داود كتب عني سبعين صفحة.

● أين؟

= في مجلة تصدر في دمشق لم أعد أذكر اسمها. وقال: مراد السباعي ظاهرة متميزة في سورية.[5]

● لكنّ كل من كتب عنك في كتاب أو في مجلة أو جريدة أنصفكَ بشكل موضوعي.

= أعترف بذلك.

● خليل الهنداوي ـ رحمه الله ـ هو من معاصريك وقد كتب للمسرح.

= هو صديقي.

● كتب أعمالاً مسرحية تحاول أن تناهض الاستعمار. لكنه انزلق مباشرة في اتجاه الأسطورة.

= هذا صحيح.

● بمعنى أنّه فارق الواقع في الوقت الذي كانت فيه سورية في حاجة إلى قلمه ليكتب مسرحيات اجتماعية، أو تاريخية تدعم الموقف الوطني والقومي والثقافة الوطنية والقومية. لكنّ مراد السباعي كان وحدَه في الساحة المسرحية السورية يكتب مسرحاً اجتماعياً. وكان رجل مسرح منذ الثلاثينيات وحتى منتصف الستينيات من القرن العشرين. وفيما بعد دخل الميدان وليد مدفعي كاتباً وممثلاً ومخرجاً. أي بعد عشرين سنةً. كيف يفسر مراد السباعي إصراره على كتابة مسرح اجتماعي مقبول في مدينة صغيرة كحمص. مسرح مقبول من كل الناس في الوقت الذي انزلق فيه كاتب مثل خليل الهنداوي نحو المسرح الأسطوري؟ وفي الوقت الذي تعرِض فيه

---

[5] التقيت بعد زمن قصير بالأديب أحمد يوسف داود في مهرجان طرطوس المسرحي الثالث عام 1995 وسألته عمّا قاله لي مراد السباعي فاعتذر لأنه لمْ يكتب شيئاً عنه، مع أنه يستحق الكتابة. وعندما بحثت عن حقيقة الأمر وجدتُ أنَّ المقصود هو الدكتور أحمد زياد محبِّك. وبذلك فقد سها الأستاذ مراد السباعي عن اسم الناقد.

مسارح دمشق فواصل تافهة، وعلى رأسها تقف "هرّو هرّو". كيف تفسر هذا الأمر؟

= شعوري في الأصل كان مع الناس. كنتُ ـ وما زلتُ ـ أحب المواطن السوري، والحمصيَّ بشكل خاص. كنتُ أعمل ما في وسعي لأجعل هذا المواطنَ كقيمة اجتماعية أكبر مما هو.

● أتعني احترامه؟

= نعم. لذلك كنتُ دائماً أسلّط الأضواء عليه. في مسرحياتي كلها كان أبطالي عبارة عن أناس بسطاء. مساكين. منهم الخادم والموظف الصغير الذي لا يستطيع أن يجد طعامه في البيت إلا بصعوبة. كل هذه الشخصيات كانت تجذبني إليها. وهذا ما أخذه عليَّ الدكتور حسام الخطيب. إذ أنني كنتُ أميل إلى الشخصيات البسيطة، ولم أكن أميل إلى الشخصيات المركّبة. أي إنني أقبل نتوءاتٍ لا تدخل في الأعماق. فأنا أرى ـ وحسب رأيي ـ أنّ مَن يقف على النتوءاتِ يستطيع أنْ يرى أكثر ممن يدخل في الأعماق. ماذا في الأعماق غير هذا الظلام؟! أنتَ تريدني أنْ أدخلُ في الأعماق من خلال مسيرة الأعماق. ولكنني لا أقف على النتوءاتِ هرباً من الأشياء. فأنا ككاتب واقعي.. من الضروري لي أنْ أقف على النتوءاتِ.

● مثل هذا الكلام ـ أو التصريح، أو الرأي الفكري ـ يجب أنْ يتيح لدارسي مسرح مراد السباعي أن يتوقفوا كثيراً عند الشخصيات التي اخترعها، أو خلقها وأبدعها أنها شخصيات ما تزال تنبض بالحياة حتى هذه اللحظة.

= لأنها بسيطة مركّزةٌ.

● ولأنها بسيطة هي عميقة أيضاً. وهذا كما يبدو لي يكشف عن حقيقةٍ أن مراد السباعي كان يبصر مثل هذه الشخصيات في الواقع. وحين يذهب إلى المسرح كان لا يكتب عنها. بل كان يكتبها ويقدمها بصدقه الفني. والآن ـ أعني في الوقت الحاضر ـ كتب فرحان بلبل عنك دراسة جيدة في مجلة الحياة المسرحية.[6]

---

[6] مجلة الحياة المسرحية: العدد المزدوج 4/ 5 — 1978. وزارة الثقافة. دمشق

= لا شك.

● لكنه وضع أطروحة فكرية منذ البداية وأراد أن يثبتَ صحتها. قال بما في معناه: حين خذلت البورجوازية مراد السباعي راح ينقدها. على أساس هذه المقولة بنى فرحان بلبل دراسته. وبغضّ النظر عما إذا كانت هذه الدراسة جيدة ـ وهي كذلك ـ فإن الناقد كتب دراسته. والآن ما رأيكَ أنت كمؤلف مسرحي بوجهة النظر المسبّقة؟ وهل يمكن أن نفعل ذلك بالنسبة للأدب بعامة، والمسرح بخاصة؟

= لا أعتقد.

● في مسرحية (ضابط عثماني) تكمن إشارة إلى انهيار طبقة الإقطاع العسكري من خلال شخصية الضابط مما يؤدي إلى هزيمته وإلى هربه على المستوى الشخصي. وعلى الرغم من جدية هذه الشخصية إلا أنها مثال جيد للشخصيات الكوميدية.

= هذا صحيح. بسبب سلوكها.

● إذاً هل أستطيع التأكيد بأن الأعمّ الأغلب من شخصيات مراد السباعي شخصيات طريفة؟

= نعم. تستطيع. لأنها حقيقية.

● وهل نستطيع أن نمسك بقلم ونرسم خطاً فنياً يجعل من هزيمة الضابط العثماني بداية لهروبٍ، أو لانهزامٍ ولا معقوليةٍ أو جنونٍ أو خبثٍ (فرحان) بطل مسرحية (وراء الأمل) وهو الوارث أموالاً وأراضي عن أهله الإقطاعيين؟ وهل يمكن أن نرسم هذا الخط بين هاتين الشخصيتين مع أنّ بينهما أكثر من خمس عشرة سنة من حيث زمن التأليف؟

= لا. لا يمكن. فلـ(فرحان) أفكار غير أفكار الضابط العثماني من حيث المبدأ. فقد عاش (فرحان) حياة مرفهة جداً جداً. لقد دخل المشفى غير مريض. ودخل إلى السجن غير مجرم. كل ذلك فعله للتسلية. هذه الشخصية طريفة جداً، وغير متوازنة. ففي كل موقف لها طبيعة مختلفة.

● صحيح هذا الكلام. ولكنّ فرحان في مسرحية (وراء الأمل) كان يعتقد دائماً ـ وفي كل موقف ـ أنّ في إمكانه شراء أي شيء ما دام يملك المال.

= نعم. وحين طلب قُبلةً من الممرضة وقالت له: خذها، قال: لا. لأنني إذا أخذتها فقدتها. وهنا تكمنُ طرافته.

• أريد من إثارة الحديث عن (فرحان) ليس لأنه طريف فقط، بل لأن نهاية المسرحية طريفة أيضاً.

= بالتأكيد... حين تجيء الزوجتان المخدوعتان للسفر معه إلى أفريقية في سياحة. لكنه يخدعهما من جديد ويهرب وحده.

• هذه الطرافة فيها الكثير من العبث القائم على اللامبالاة تجاه الأفعال الشخصية مهما كانت آثارها ونتائجها الأخلاقية. إنني أثير هذه النقطة لأعود إلى عنوان المسرحية (وراء الأمل). وقد تساءلتُ ـ أنا ـ سابقاً هل يمكن أن نربط بين شخصية ضابط عثماني كنظام، أو كطبقة، وبين فرحان الذي هو إقطاعي ويمثل طبقة منهارة؟ وكنتُ أتساءل ماذا يقصد مراد السباعي من عنوان (وراء الأمل)؟ هل يعود العنوان إلى بطلكَ (فرحان) مثلاً باعتباره أملَ طبقته المتلاشي، بل والمندثر إلى الأبد؟

= لا. لا. فالأمل هنا حالة نفسية. هي حالة فرحان. كل شيء ميسّر له. كل ما يطلبه كان يأتيه. كان يريد أملاً يشدّه إليه ليستطيع أن يعيش. هو يبحث عن أمل.

• لكنّ فرحان لا يعمل. إنه يملك بالوراثة. وأنتَ.. وفي اللحظة نفسها؛ أي في الخمسينيات؛ طرحتَ مقابل هذا الرجل فتاةً عاملةً هي (الممرضة). هذه المرأة تملك أملاً لأنها تملك قوة عملها. إنها تشتغل لتعيش. أما فرحان فلا يملك كما يبدو أملاً لأنه لا يشتغل. أليس صحيحاً هذا التقاطع؟

= صحيح.

• ولذلك فإن نهاية هذه المسرحية ـ وراء الأمل ـ كما هو واضح ليس خذلاناً للمرأة العاملة البسيطة. بل إنّ النهاية خذلان لهذا الرجل الذي هو بلا أمل.

= نعم. أوافق.

• تماماً كخذلان الضابط العثماني الذي لا يشتغل. إنه غير منتج. في هذه الحالة بالتحديد تلتقي شخصيّتا فرحان وضابط عثماني على ما يبدو.

= **هذا تفسير جيد، وربط محكم. أوافق عليه.**

● أشكرك. ولكن.. هل لاحظتَ أنّ لديك "ستّ" مسرحيات واقعية من ذوات الفصل الواحد من أصل "عشر" مسرحيات واقعية منشورة؟

= **(بدهشة) ست؟!**

● نعم. لقد أحصيتُها. وهذا بالطبع غير ما هو موجود في مجموعاتك (**تحت النافذة ـ أسئلة تطرح وأصداء تجيب ـ سباق في مسبح الدم**). أعني المسرحيات الموجودة في مجموعتي "الحكاية ذاتها" و "الشرارة الأولى". وبذلك يكون عدد المسرحيات ذوات الفصل الواحد "خمس عشرة" مسرحية من أصل "ثماني عشرة" مسرحية منشورة؟ أي أنَّ لديك فقط "ثلاث" مسرحيات من ذوات الفصول المتعددة.

= **غريبة.**

● تلك المسرحيات الستُّ تذكّرني بمسرحيات "بيرانديللو" الإيطالي ذات الفصل الواحد مع اختلاف في الموضوعات. غير أن بعض مسرحياتك يقاربها في المضامين. لماذا يكتب مراد السباعي "ستَّ مسرحيات من فصل واحد وبشخصيات طريفة، عابثة، وبموضوعات على درجة عالية من الإثارة والاهتمام بالنسبة للمجتمع؟ مثلاً: (مشكلة راتب ـ سجين الدار ـ معركة ـ بائعة أعشاب). هل كنتَ تتقصّد أنْ تكتبها هكذا، أم أنّ طبيعة الموضوع فرضت عليك ذلك؟

= **بالضبط. طبيعة الموضوع هي التي فرضت ذلك. إنّ مسرحية وراء الأمل كانت في فصلٍ واحد. وقد أرسلتها إلى وزارة الثقافة للنشر. لكنني كتبت الفصل الثاني وأعلمتُهم بالأمر. وبعد فترة كتبتُ الفصل الثالث. إذاً كُتبتْ "وراء الأمل" على ثلاث مراحل بسبب انشغالي بالموضوع أكثر، وتوسيعي له، وتطويري للحبكة والعقدة. وقد كان اسمها الأول (الفول اليابس).**

● الفول اليابس؟! لماذا؟

= **لأن فرحان" جاع في الطريق، وهو يملك المال الكثير، فأكل مع ذلك فولاً وعدَّه أطيبَ طعام يأكله في حياته.**

• لكنَّ وجهة نظري الشخصية هي أنّ فرحان نفسه هو الفول اليابس. لأنه شخصية غير مفيدة.

= (يهزّ رأسه ويضحك فقط، ويدخن).

• الحديث عن المسرحيات ذات الفصل الواحد يثير لديَّ أفكاراً فيها بعض الغرابة، وهي أن مراد السباعي كتب تلك المسرحيات القصيرة لشديد إعجابه بالفنان الموهوب الممثل "ماهر عيون السود" المتميز بقدراته المبهرة، ولأن هذا الممثل كان يثير ويحفّز مراد السباعي على الكتابة.

= في الواقع هكذا هو الأمر. فأنا أعرف إمكانياته. وأعرف قدراته. بل أعرف كل شيء فيه. ولذلك فأنا أكتب له.

• أريد أنْ أسأل سؤالين متّصليْن. الأول: هل كتبتَ شخصية "ضابط عثماني" بالتحديد لماهر عيون السود...

= (يقاطعني) لا. كتبتُها قبل ماهر.

• و"مشكلة راتب"؟

= نعم. كتبتُها له.

• و"وجوه وأقنعة"؟

= كتبتُها له أيضاً.

• عندما يفصّل الخياط قميصاً يفصّله على مقاس الرجل. ألا يخاف مراد السباعي أن تأتيَ نصوصه المسرحية على "قدِّ" ممثليه فتكون كلها متشابهة لأنه فصّلها على مقاس "ماهر عيون السود" مثلاً؟

= لم أكتبْ كل شيء لماهر.

• كمْ كتبتَ له إذاً من المسرحيات القصيرة الستِّ؟

= ثلاث مسرحيات.

• هل كنتَ متنبّهاً إلى مسألة التشابه إذاً؟

= نعم.

• كيف ترى إذاً علاقة المخرج بالممثل؟

= كنتُ أعطي كامل الحرية لماهر بعد أنْ يفهم الدور والمسرحية. لم أقيّدْه لأنني أعرفه.

• بعضٌ ممن درس مسرحياتك أشاروا بأدب جمٍّ إلى أنك تأثرتَ ببعض تقنيات المسرح الفرنسي، خاصة موليير، وبالأخصِّ ما يتعلق بشخصياتِ الخادم والزوج والزوجة ودسائس السُّمِّ..إلخ. هل تعتقد بأنّ مجرد معرفة هذه التقنيات تخلق نصاً مسرحياً جيداً؟

= كل الناس يعرفون ذلك. ومع هذا فإنهم لا يكتبون مسرحيات. ومنهم من يكتب ولكنه لا يكتب شيئاً جيداً. من جهتي لم أتأثّرْ بشخصية محدّدة، ولا بتقنية كاملة.

• هل أستطيع القول: إنّ هذه التقنيات مِلْك عام لكل الكتّاب في العالم، لكنّ المهمّ أنْ تكتب في موضوعات خاصة، ومن البيئة؟

= نعم. هذا شيء طبيعي.

• والمسرح الروسي.. ما علاقتُك به؟

= لم أطّلع عليه بشكل جيد. لكنني اطّلعتُ على القصة الروسية.

• هل أثَّرتْ هذه القصة في كتابتك للمسرح؟

= كلٍ شيء يؤثّر. روسياً كان أم فرنسياً. لأنه يَرْسَخ في الذاكرة. ولكنْ قد يعودُ ذلك في زِيٍ جديد بعيد عن كل ما قرأنا.

• تنتهي مسرحيات مراد السباعي نهايات مفاجئة وغير متوقعة وطريفة. لا أريد هنا أن أعود كثيراً إلى الثلاثينيات، بل سأبقى في الخمسينيات.

من ذلك مثلاً مسرحية (مشكلة راتب) التي تنتهي بهرب الأجير مع بنت معلمه التي يحبها بعد أنْ يأخذ من معلمه شيكاً مالياً، وبذلك تتشكّل الحبكة والعقدة. لقد هرب الحبيبان لأنَّ الأب رفض تزويج ابنته من أجيره بسبب الفارق الطبقي من جهة، وبسبب حرصه على الاستفادة من راتب ابنته الموظفة. هما هربا ليتزوّجا أمام القانون في مخفر للشرطة، ويعيدا الشيك إلى صاحبه. هنا يبرزُ موقف

مراد السباعي في نقده الأخلاقي لجشع التاجر الصغير من جهة، وفي موقفه الجريء لطرح مشروعية علاقة الحُب بين الشباب بعيداً عن المال. مراد السباعي قال للعاشقيْن: "اهربا" عندما يجور عليكما المجتمع المتخلّف.

المسرحية الأخرى هي (سجين الدار) حيث يجلس بطل المسرحية الموظّف الصغير المتقاعد في البيت يراقب حركات النساء ويتدخّل في سلوكهنّ البيتيٍّ فيربكهنَّ، إضافةً إلى إرباكه علاقة ابنته بخطيبها. وهذا ما اضطُرَّ أهل بيته إلى أنْ يكذبوا عليه كذبة ظريفة، طريفة، مفادها أنّ الدولة أصدرت بحقّه إقامة جبريةً في بيته. هنا يُحِسُّ هذا المتقاعد بأنه أصبح سجيناً، فإذا به يعلن رفضه واحتجاجه ويتحدى القرار ويخرج من البيت.

المسرحية الأكثر طرافة هي (بائعة أعشاب). وهي التي يمكن أن نصفها ببساطة بأنها مسرحية "عبثيّة" مع بعض التجوّزات، لأن أحداثها ونهايتها تقوم على سوء تفاهم، أو سوء تواصل لغوي ونفسي ومعنوي منذ البداية. وإذا كان التّوْق إلى الهدوء والسكينة والتأمّل هو مطمح بطل المسرحية الموظف الصغير فإنّ الضجيج هو البطل النقيض.

غير أنّ حركة الصراع بين زوجته وابنته والفلاحةٍ بائعة الأعشاب البرية المهدّئة للأعصاب، والتي تزورهم لتقديم خدمتها شبه الطبية، تتفتّق عن شكوك أخلاقية بها فتظنّان بها الظنون السيئة.

هنا.. في مسرحية (بائعة أعشاب) يكشف مراد السباعي عن جملة قضايا اجتماعية. منها تطوّر المدينة سكانياً وعمرانياً وصناعياً. خاصة تطوّر الحِرَف والصناعات الصغيرة وتوزّعها في الأحياء بشكل عشوائي. ومنها علاقة المرء بالطبيعة وتلوث البيئة بالضجيج. ولعل مراد السباعي بذلك يكون أول مَن دافع عن نظافة البيئة سورياً وعربياً في تلك الآونة. ولعل مراد السباعي يكون هو بطل المسرحية. لأنه بالفعل يعشق الطبيعة ويكره الضجيج. هذا الموظف الصغير الذي جرّب السكنى في كل حواري المدينة طلباً للراحة والهدوء خسر جولاته وصولاته كلها. فكيف يحلُّ مشكلته؟

= (بدهشة) أنت تفاجئني.

• مراد السباعي يرمي رميته الصائبة المفاجئة فإذا بهذا الرجل الصغير المأزوم يقاوم الضجيج بالضجيج. إنه يقرع الطبل رداً على ضربات حدّاد الحارة المزعجة وكأنه يتمثّل وجهة نظر سلفه المبدع "أبي نواس" في قوله الشهير: (وداوني بالتي كانت هي الداءُ).

غير أن السباعي ـ وكما يبدو ـ يفوق النُّواسيَّ حين يوغل في عبثه، أو عبثيّته، فيجعل من الفلاّحة بائعة الأعشاب البسيطة ترقص و"تدبكُ" ظنّاً منها أنّ في الدار فرحاً ما. وهنا تبدو عبثية الموقف. إنها مشارَكةٌ عفوية تلبية لشعور اجتماعي سببه الطبل الذي يستثير بصوته المدوّي الإنسان إلى الرقص العفوي البريء مقابل رقص بطلكَ المأزوم الذي يعبّر عنه قولنا: "والطير يرقص مذبوحاً من الألم" وبِقلق وجودي عارم.

إذاً نجد هنا بحثاً لحالة القلق والاضطراب الذي يعاني منه المرء في مدينة تنمو نحو الصخب بسبب تطوّرها الحتمي اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً، فلا يستطيع المرء أن يتكيّف. هل هي إذاً مشكلةُ ـ أزمةُ ـ عدم تكيّف تتجلى عبر مظاهر انتقامية من الواقع؟!

= تحليل ذكيٌّ وطريف.

• أشكرك. في مسرحية (**أنت أبي**) فكرة خطيرة تؤكدها النهاية حين يطلب الأب الحقيقي ـ المليونير المغترب ـ من ابنته الذهاب معه، أو بالتحديد العودة إلى أبوّته، إن كانت ترغب في ذلك. لكنّ البنت تعتذر بقولها: (يا أبي...). والنقاط هنا بعد القول تعني فاصلة صمت طويل. ثم تتابع الابنة جملتها واصفة إياه بـ(الأولَ) لتقرّر البقاء مع أبيها الثاني الذي هو أبوها بالتربية وليس بالولادة؛ أي بالتبنّي.

= نعم.

• الخَطيرُ والمهمُّ في هذه النهاية هو أن مراد السباعي يدعو في الأربعينيات، وفي مجتمع محافظ، متدين يؤمن بالبنوّة الشرعية، إلى أنّ الأولادَ لمن يربّيهم وليس لمن يلدهم. ولعله بذلك قد سبق ـ أو زامن ـ بريخت في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) في هذه الدعوة الخطيرة.

لكنّ هذا الموقف الفكريّ يكشف عن مدى تمثّل السباعي للتراث العربي بخاصة، أو الشرقي بعامة، في مشهد تخاصم امرأتين أمام سليمان الحكيم حول من تكون الأم الحقيقية للطفل المتنازَع عليه، أو يكشف ذلك الموقف الفكري عن مدى تمثّل مراد السباعي للتراث المسرحي العالمي بعامة حين يقرأ بريخت ويعرف موقفه من تلك المنازعة من وجهة نظره الماركسية العلمية. ولعل موقف مراد السباعي هو الأدعى إلى الاهتمام منّا انطلاقاً من لحظته التاريخية العربية الإسلامية وقراءة هذا التراث وتفسيره بأسلوب ووعي تقدميّين مناهضين للواقع الاجتماعي والثقافي السائدين.

= كل هذا صحيح.

● **مداخلة توضيحية:** كتب مراد السباعي مسرحية (أنت أبي) في منتصف الأربعينيات. أي في زمن كتابة بريخت مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) عام 1944 ـ 1945. ولا أظنّ أنّ لدى السباعي ـ يومها ـ أدنى فكرة أو اطّلاع على مسرحية بريخت، لكونه لم يكن مترجماً بعدُ إلى العربية، أو كان معروفاً لقلة من العارفين بلغة أجنبية ليس منهم مراد السباعي. ومع ذلك التقى كلٌّ منهما ـ السباعي وبريخت ـ بالآخر في فهم الأمثولة فهماً تقدمياً معاصراً، خاصةً وأنّ الحكاية شرقية ومن تراث السباعي بعامة، ما شكّل وجهة نظر خطيرة هي (الطفل لمن يربيه)، ومثلها (الأرض لمن يعمل بها)..إلخ. وهذا ما يجعل مراد السباعي مسرحياً هاماً، ثورياً ومنوراً رائداً).

= كل هذا صحيح. لم أكن أعرف بريخت. لم أسمع به حتى الستينيات. هذا مدهش.

● كيف كان المجتمع يتقبّل تلك الأفكار حين يشاهد هذه المسرحيات؟ ما هو ردُّ فعله؟

= (تتدخل السيدة أم فريد بحماسة) نسبة قليلة من الناس كانت تتقبل هذه النهايات.

● (لأم فريد) هل كان الأستاذ مراد السباعي يغامر بحياته في تلك الأيام بسبب أفكاره؟

= (أم فريد) كثيراً... كثيراً.

= وتروي (أم فريد) حكاية عن تجربة مسرحية شاهدتها في منتصف الأربعينيات كان زوجها قد جمع فيها نساء ورجالاً في باحة دار ليعرض عليهم مسرحية له. غير أنّ أحد تلامذة الشيخ ـ مصطفى السباعي وهو قريب أبي فريد ـ أثار مشكلة حول الاختلاط بين النساء والرجال وحول المسرح. لقد هجموا على دار العرض، وخبطوا الباب بكل قواهم، وهدّدونا. لقد تمّ إيقاف العرض. ولكن أبا فريد قدم عرضاً مختلطاً واحداً على الأقل أمام الجمهور في حمص.

● هذا رائع. ولكنّ الذين كتبوا للمسرح أعمالاً تاريخية كانوا يحرّضون الجمهور ضدّ فرنسا. أما أنتَ فكنتَ تحرّض الجمهور على ذاته. على نفسه. وبين التحريضَيْن فارق كبير. فهناك تحريض ضدّ الآخر بما هو مستعمر، وهنا تحريض ضدّ الذات كعادات وأعراف وأخلاق وثقافة..إلخ. كيف تقوِّم ـ أو تقيِّمُ ـ هذا الموقف؟

= المستعمر مهما بقي في بلد ما لا بدّ له من أن يخرج. يرحل. أما بالنسبة للمواطن فهنا المشكلة. المشكلة في التخلّف. المشكلة في كيف يفكّر المواطن بشكل صحيح، واعٍ؟ كيف يعيش الحرية؟ هذا هو الشيء الأهمّ.

● أفهم من ذلك أنّ المسرحيات التاريخية تدخل في ذمة التاريخ، بينما المسرحيات الاجتماعية تصبح جزءاً من نبض الراهن واقعياً وفنّياً واقتصادياً وسياسياً وأخلاقياً. ومن هنا تصبح الريادة غير مبنية على التاريخ، وإنما على رؤية تستند إلى الواقع كمرجع، وهذه هي النقطة التي يجب أنْ تسجَّل لمراد السباعي رجل المسرح التنويري.

= شكراً.

● أريد أن أتوقف عند مسألةِ السخرية والتهكّم. أعني الكوميديا الساخرة عموماً في المسرح، وهي التقنية التي بنيتَ أنتَ مسرحياتك عليها، خاصة في لحظِ عيوب المجتمع ونقدها. أو لنقل: وهجائها وهجاء من يؤمن بها.

= كنتُ بالفعل ألاحظ الواقع. وألاحظ الجمهور. كنت أدرس ردودَ الأفعال في كل عرض مسرحي بعينه بغية معرفة قيمة الكوميديا في كل مشهد.

• هل يمكن القول: إن مراد السباعي كان يقدم الأفكار الجادة في الشكل الكوميدي؟

= نعم. هذه حقيقة.

• ما رأيك الآن بالمسرح المعاصر. المسرح الحديث؟

= (يبتسم) لا أفهمه إطلاقاً.

• (**محطات في حياتي**) ثم (**رسائل من شارلوت**) هما آخر ما صدر لك. هل هناك جديد؟

= رسائل من شارلوت مجرد نشر، وليست لي. إنها رسائل متبادلة.

• أعني هل هناك مجموعات جديدة؟

= هناك إعادة نشر لأعمال قديمة.

• شكراً أستاذ مراد السباعي على كل شيء قدمتَه لي.

= أنا الذي يجب أن أشكرك لأنك قرأت مسرحياتي بجدية، وفسرتها تفسيرات جديدة أسعدتني.

** وأخيراً: ما هي الدروسُ التي يجب أن نتعلّمها، والعبرُ التي يجب أنْ نستنتجها من وقوفنا على هذه التجربة الدرامية الرائعة؟ وما الذي ننتفع به الآن وقد مضى على انقطاع السباعي عن المسرح أكثر من أربعين سنة وتزيد؟

بقناعة عميقة راسخة أُومِنُ أننا اليوم أحوج ما نكون إلى الإيمان بالتنوير والثورة منه في أي زمن آخر مضى، وإلى الموقف الجريء الحرِّ أكثر من أي سلوك آخر. وإلى ثباتِ وصدقِ المبدأ الفكري باعتباره محرك القيم والعقائد والأخلاق ومنظمها وضابطها كوننا في حاجة إليها.

ولعل بعض الناس سيرى أننا بالغنا في إسقاط صفات على مراد السباعي ليست فيه. غير أن أعماله المنشورة تشهد على مبدئية وصدقيّة أفكاره وآرائه وأفعاله التقدمية زمن الاحتلال الفرنسي لسورية وزمن الاستقلال.

وأفضل ما يكشف عن ذلك هو نهايات مسرحياته الجميلة والجريئة. ولا أشكّ لحظة واحدة في أن مراد السباعي يركّز اهتمامه على (القفلة)، تماماً كقفلة الأغنية العربية الأصيلة الحرّاقة لأنها زبدة الكلام وجوهر الفعل. وأثرها هو الذي سوف يبقى. لأن (العبرة بالخواتيم) على حدّ تعبير شكسبير. لهذا كله كان التركيز المباشر والمقصود على المقولة ـ أو العبرة أو المغزى ـ كمطلب تعليمي ملحّ، وكهدف تنويري لمراد السباعي منذ الثلاثينيات وحتى منتصف الستينيات من القرن العشرين.

شكراً لك أيها الرجل الذي غامرت بحياتك فكتبتَ ومثّلتَ وأخرجتَ وقدّمتَ عروضاً مسرحية في زمن كان صعباً فيه على الرجل أنْ يسير في الشارع عاري الرأس غير مطربَش. تماماً كما هو ممنوع على المرأة أنْ تخرج من بيتها. وإنْ خرجت فإنها تسير وراء زوجها بمسافة عشرين متراً تابعةً لظله، يكللها السواد من رأسها إلى أخمص قدميها.

= بل أنا الذي أشكرك. وأعِدُ بأنَّ بيتي لكم، ولكل الباحثين والدارسين والفنانين.

المصادر والمراجع

أولاً= المصادر:

مؤلفات مراد السباعي

1- **كاستيجا:** قصص. مطبعة الشرق. حمص. 1948

وكان مراد السباعي قد أعلن في مجموعته القصصية (كاستيجا) أنه سوف ينشر المسرحيات التالية: (شخصية ممتازة ـ ضابط متقاعد ـ خدعة ومفاجأة ـ زوّج بنتك) أما مسرحية (شيطان في بيت) فقد أعلن عنها هنا ونشرها فيما بَعْدُ كما وثَّقْنا في سرد السيرة الإبداعية.

2- **الدرس المشؤوم:** قصص. مطبعة الشرق. حمص. 1949

3- **هذا ما كان:** قصص. دار الفكر العربي. مصر. 1952

4- **الشرارة الأولى:** قصص ومسرحيات. دمشق. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. 1962. وتتضمن المسرحيتين التاليتين: (سجين الدار ـ معركة) أو "معركة في طاحون".

5- **الحكاية ذاتها:** قصص ومسرحيات. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1965. وتتضمن المسرحيات التالية: (وراء الأمل ـ أنت أبي ـ قطعة الدانتيل ـ مشكلة راتب ـ بائعة أعشاب)

6- **تحت النافذة:** قصص ومسرحيات ذهنية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1974. وتتضمن المسرحيات التالية ذات الفصل الواحد: (الفنان والطبيعة ـ الإنسان والشيطان ـ حرية الموتى ـ ماسح الأحذية).

7- **شيء من حياتي:** سيرة ذاتية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1978

8- **هدية عيد الأم:** قصص للأطفال. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1978

9- **أسئلة تُطرح وأصداء تجيب**: اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1979. وتتضمن المسرحيات التالية ذات الفصل الواحد: (الفنان والطبيعة ـ الحلم والحقيقة ـ الشاعر واللص ـ الإنسان والموت)
10- **سباق في مسبح الدم**: قصص ومسرحيات ذهنية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1984. وتتضمن المسرحيات التالية ذات الفصل الواحد: (جلسة سرية جداً ـ لن أزوّج ولدي).
11- **شيطان في بيت**: مسرحية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1990
12- **محطات في حياتي**: سيرة ذاتية وأدب رحلات. حمص. مطبعة الجندول. 1990.
13- **رسائل من شارلوت**: مقاطع من رسائل صديقتي شارلوت. 1995.

ثانياً- المراجع:

1- **الحياة المسرحية**: (مجلة). دمشق ـ العدد المزدوج 4/5 – 1978. بحث فرحان بلبل.
2- **الأسلوب**: أحمد الشايب ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ ط5 ـ بلا تاريخ.
3- **الدراما**: حسين رامز محمد رضا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط 1 ـ 1972
4- **النقد الأدبي**: الدكتور أحمد أمين ـ لجنة الترجمة والتأليف والنشر ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ 1963 ط 3
5- **قراءة نقدية في الفكر العربي المعاصر**: الدكتور محمود إسماعيل ـ مصر العربية للنشر والتوزيع ـ مصر ط1 ـ 1998
6- **بناء الرواية**: الدكتورة سيزا أحمد قاسم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر 1982
7- **الأدب والتغير الاجتماعي في سورية**: الدكتور عبد الله أبو هيف ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1990

الفهرس



عصفور الرمان مراد السباعي وتجربة الإبداع المسرحي والقصصي/ محمد بري العواني.- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢.- ١٥٢ ص ؛ ٢٥ سم.-(سلسلة الدراسات؛ ٥).

١- ٨١٠,٩٩٥٦١ ع و ا ع   ٢- العنوان

٣- العواني   ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

مراد السباعي (2001-1914) هو احد أهم مبدعي القصة الواقعية القصيرة في سورية، وأحد أهم مبدعي الحركة المسرحية السورية تمثيلاً وتأليفاً وإخراجاً. لكنه أقلهم تنظيراً.

وإذا كان السباعي قد انشغل كثيراً بإبداع قصص تنتمي إلى الواقعية بأسباب متينة فهو كذلك في مسرحه فنحن نراه في قلب المجتمع راصداً، ملاحظاً، معلقاً ذا مصداقية لا يُعوزها الدليل التاريخي.

إن مراد السباعي القاصَ ورجلَ المسرح استثناء متميز بالنسبة لأقرانه السوريين. واستثنائيته تنبع من كونه قد طرق مشكلات البيئة الاجتماعية السورية المدينية من دون خوف أو تردد، ناقداً قيمها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها وداعياً في الوقت نفسه إلى قيم أخرى جديدة نابعة من طبيعة الحياة وتطورها محلياً وعربياً وعالمياً في زمن كان كل شيء فيه يُقيَّم استناداً إلى معايير دينية صارمة، هي معايير الحلال والحرام، أو هي معايير العيب الاجتماعي



السعر داخل [illegible] ([illegible])
خارج القطر (240)



اتحاد الكتاب العرب
مطبعة اتحاد الكتاب العرب